तंत्रवाद्यों में काफी एवं भैरव थाट के रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी. फिल (संगीत) उपाधि
हेतु प्रस्तुत
शोध-प्रबन्ध

शोध निर्देशक
डॉ. साहित्य कुमार नाहर
विभागाध्यक्ष
संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय

शोधकर्त्री
कु. निशा पाठक

संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय

सन् 2000

डॉ. साहित्य कुमार नाहर
Dr. Sahitya Kumar Nahar
B.Sc., M.A., LL.B., D. Phil
Sangeet Praveen (Sitar & Vocal), Gold Medalist
'SUR-MANI', DHARM VISHARAD
'A' Grade A.I.R., Doordarshan Artist

HEAD
DEPARTMENT OF
MUSIC AND PERFORMING ARTS
UNIVERSITY OF ALLAHABAD
ALLAHABAD - 211 002 (U.P.)

प्रमाण पत्र

प्रमाणित किया जाता है कि कु० निशा पाठक नें इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद से डी० फिल (संगीत) उपाधि हेतु प्रस्तुत शोध प्रबन्ध कार्य "तंत्र वाद्यों में काफी एवं भैरव थाट के रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन" मेरे निर्देशन में स्वयं सम्पन्न किया है। प्रस्तुत शोध सामग्री पूर्णतः मौलिक एवं शोधपरक है। साथ ही इन्होंने विश्वविद्यालय के नियमानुसार निर्धारित उपस्थिति भी पूर्ण की है।

अतः मैं इस शोध प्रबंध को परीक्षण हेतु अग्रेषित करने की संस्तुति करता हूँ।

शोध निदेशक

डा० कु० नाहर 07/12/2000

दिनांक : 07-12-2000

(साहित्य कुमार नाहर)
अध्यक्ष, संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग,
इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद।

HEAD
Deptt. of Music & Performing Arts
University of Allahabad.

विषयानुक्रमणिका

पृष्ठ

प्राक्कथन .... (i) — (v)

प्रथम अध्याय १ — २१

भारतीय संगीत में वाद्य एवं इनका वर्गीकरण १

प्रमुख तंत्र वाद्यों का परिचय ६

वीणा (बीन), सितार, सुरबहार, सुरसिंगार, रबाब, सरोद
विचित्र वीणा, वायलिन, इसराज, दिलरूबा।

द्वितीय अध्याय २२ — ४२

तंत्र वाद्यों में प्रयुक्त बंदिश अथवा गत शैली
की उत्पत्ति एवं विकास २२

वादन शैलियाँ २७

मसीतखानी गत शैली २७

फिरोज़खानी गत शैली ३३

रज़ाखानी गत शैली ३६

तंत्रवादन शैली का आधुनिक स्वरूप ४१

तृतीय अध्याय ४३ — ७७

'राग' शब्द का अर्थ एवं विकास ४३

'राग' रचना के आधुनिक नियम ५०

थाट पद्धति की उत्पत्ति एवं महत्व ५३

थाट पद्धति में काफी एवं भैरव थाट का स्थान ६५

थाट पद्धति में काफी थाट का स्थान ६५

थाट पद्धति में भैरव थाट का स्थान ७२

चतुर्थ अध्याय ७८ – १२१

काफी एवं भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित
तथा अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण ७८

काफी थाट के राग- ७८

काफी, धनाश्री, भीमपलासी, पीलू, प्रदीपकी, पटदीप, रामदासी मल्हार, जयन्त मल्हार, सूर मल्हार, मेघ मल्हार, मियाँ मल्हार, शुद्ध सारंग, मधमाद सारंग, वृन्दावनी सारंग, मियाँ की सारंग, बड़हंस सारंग, लंका दहन सारंग, सुघराई कान्हड़ा, काफी कान्हड़ा, नायकी कान्हड़ा, सूहा कान्हड़ा, आभोगी कान्हड़ा, शहाना, बहार, बागेश्री, आभोगी, धानी, हंसकिंकणी, सिन्दूरा, मालगुंजी, भीम, बरवा, नीलाम्बरी, शिवरंजनी, पटमंजरी।

भैरव थाट के राग- १००

भैरव, गौरी (भैरव मेल), रामकली, विभास, जोगिया, प्रभात भैरव, बैरागी भैरव, गुणकली, कालिंगड़ा, बंगाल भैरव, नट भैरव, शिवमत भैरव, आनन्द भैरव, मलयमारूतम, कबीर भैरव, सगुनरंजनी, मेघरंजनी, देवरंजनी, सौराष्ट्र टंक, अहिर भैरव, ललित पंचम,

भटियारी भैरव, कौंसी भैरव, सावेरा, झीलफ, कोमल पंचम, हिज़ाज, भटियारी गौरी, देशगौड़।

पंचम अध्याय .... १२२ – २२६

काफी थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन १२२

विलम्बित लय की बंदिशें १२३

सेनवंशीय गतें, मसीतखानी गतें, सम से प्रारंभ होने वाली गतें, सातवीं तथा चौदहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें, भ्रमात्मक गतें, तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में गतें।

मध्यलय की बंदिशें- १५४

फिरोज़खानी गतें, विभिन्न तालों में मध्यलय की गतें–रूपक ताल, एकताल, झपताल, चारताल आदि।

द्रुतलय की बंदिशें १७२

छोटी व साधारण गतें, लम्बी गतें, दो मुंही गतें, भ्रमात्मक गतें, तानों से युक्त गतें, सरगमी गतें, विभिन्न मात्रओं से प्रारंभ होने वाली गतें–सम से, दूसरी, चौथी, पांचवी, छठी, सातवीं, नवीं, दसवीं, बारहवीं, तेरहवीं, चौदहवीं, पन्द्रहवीं तथा सोलहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें।

षष्टम अध्याय २३० — ३०४

भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन २३०

विलम्बित लय की बंदिशें २३०

सेनवंशीय गतें, सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें, मसीतखानी गतें, छोटी गतें, तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में तथा कुछ अप्रचलित तालों में बंदिशें।

मध्यलय की बंदिशें २५६

भैरव थाट के रागों में तीनताल व तीनताल के अतिरिक्त विभिन्न तालों में मध्यलय की बंदिशें, स्वनिर्मित बंदिशें तथा सितारखानी गतें।

द्रुतलय की बन्दिशें या रज़ाखानी गतें २७१

छोटी व साधारण गतें, सरगमी गतें, ठाह–दूनी गतें, दो मुंही गतें, भ्रमात्मक गतें, स्वनिर्मित गतें, विभिन्न मात्राओं से प्रारंभ होने वाली गतें, तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में गतें।

उपसंहार ३०५ — ३१५

सन्दर्भ ग्रन्थ सूची ३१६ — ३२२

प्राक्कथन

संगीत ईश्वरीय वाणी है, अतः वह ब्रह्मरूप ही है। सम्पूर्ण ब्रह्माण्ड ही नादमय है। नाद से वर्ण, वर्ण से शब्द, शब्द से वाक्य और वाक्यों से भाषा उद्भूत होती है। भाषा से सृष्टि का व्यवहार चलता है, अतएव सम्पूर्ण सृष्टि ही नाद के अधीन है। वैज्ञानिक दृष्टि से संगीत सृष्टि ध्वनि आंदोलनों का परिणाम है। यदि ध्वनि–आन्दोलन नियमित कम्पन युक्त हो तो वह नाद संगीतपयोगी होगा।

भारतीय मनीषियों ने संगीत को हृदयगत भावों के उद्घाटन का सफल साधन मानते हुए इसे धर्म, अर्थ, काम और मोक्ष की प्राप्ति का सर्वोत्तम उपाय माना है। भारतीय दार्शनिकों के मतानुसार कला वह है जो मुक्ति के लिए उपकारक हो।

संगीत सभ्यता और संस्कृति को अभिव्यक्त करने का एक सशक्त साधन है। "गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते" संगीत की यही सर्वमान्य परिभाषा है जिसमें उसकी तीनों विधाओं का अपना–अपना महत्व है। यद्यपि यह संगीत गायन से ही प्रारंभ हुआ था, कालान्तर में गायन विधा को समृद्ध करने के लिए विविध प्रकार के वाद्यों का निर्माण हुआ तथा इन्हें उपयोग में लाया जाने लगा। तत्पश्चात् भारतीय सभ्यता के आधार पर विधिवत् चिन्तन मनन पद्धति से मनीषियों द्वारा इन वाद्यों को चार वर्गो में वर्गीकृत किया गया तथा यह पाया गया कि इनमें तंत्रवाद्य बहुत ही समृद्ध है।

रूपात्मक सौन्दर्य, नादात्मक माधुर्य और कलात्मक अभिव्यक्ति की व्यापक क्षमता तंत्रीवाद्यों के प्रमुख गुण है जिनके कारण इनकी लोकप्रियता निर्विवाद है। इसके अतिरिक्त शास्त्रीय सिद्धान्तों की प्रामाणिकता को सिद्ध करने में तंत्रीवाद्यों ने महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। आचार्य भरत, अहोबल, हृदयनारायणदेव, श्रीनिवास तथा भातखंडे आदि ने वीणा के माध्यम से सप्तक के स्वरों एवं श्रुतियों को स्पष्ट किया है। संगीत के द्वारा उत्कृष्ट अभिव्यंजना का जितना अधिक विस्तार तत् वाद्य संगीत में संभव है संभवतः उतना गान एवं नृत्य में नहीं है। वर्तमान युग के सितार तथा सरोद ऐसे तंत्रवाद्य हैं जिनमें कल्पना की उड़ान के लिए बड़ी गुंजाइश है। सुमधुर मूल स्वरों के उतिरिक्त इन वाद्यों में कण, मुर्की, कन्तन, घसीट, मींड तथा गमक के अनेक प्रकारों की सुन्दर अभिव्यक्ति होती है। इनमें विभिन्न प्रकार की गतों का प्रयोग होता है जिनमें द्रुतगति की तानों और तोड़ों के साथ विभिन्न लयकारियों का प्रदर्शन होता है।

सितार तथा सरोद आदि में बन्दिश का भाग यद्यपि गीत से भिन्न होता है किन्तु गत प्रारंभ करने के पूर्व, आलाप, जोड़ तथा झाला आदि का वादन प्राचीन ध्रुवपद गान की परंपरानुसार ही होता है।

संगीत का स्वरूप क्रियात्मक प्रमुख है, वैज्ञानिक गौण है। लेकिन क्रियात्मक संगीत के प्रमाण नहीं मिलते है क्योंकि प्राचीनकाल में आधुनिक उपकरणों के अभाव में संगीत शिक्षा मौखिक दी जाती थी। शास्त्रीय संगीत के क्रियात्मक पक्ष पर अल्प शोध कार्य ही हुआ है, जो हुआ है वह भी मुख्यतः कंठ संगीत के क्षेत्र में ही किया गया है।

ठाठ विशेष की रागों की बंदिशों को लेकर तंत्रवाद्यों के क्रियात्मक पक्ष पर कोई शोध कार्य हुआ हो, ऐसी सूचना किसी भी स्रोत से प्राप्त नहीं हुई है। संभवतः उच्च स्तर के वाद्ययंत्र की क्रियात्मक पक्ष की पुस्तकों/सामग्री का अभाव ही इसका प्रमुख कारण रहा हो। वर्तमान में श्रेष्ठ कलाकारों को छोड़कर तंत्रवाद्यों की अच्छी बंदिशें उच्च स्तर के विद्यार्थियों एवं प्रतिभाशाली नवयुवक कलाकारों को सुलभ नहीं होती। शास्त्र की तो अनेक पुस्तकें उपलब्ध हैं परन्तु ऐसी कोई पुस्तक देखने को नही मिलती जिसमें तंत्र वाद्यों की अच्छी अच्छी बन्दिशों को लिपिबद्ध कर उनका विश्लेषण किया गया हो, तथापि यह मेरी विशेष रूचि का विषय है। अतः इस शोध कार्य के द्वारा मैने तंत्रवाद्यों में प्रयुक्त विभिन्न प्रकार के बन्दिशों के विश्लेषणात्मक अध्ययन विषय को मूर्त रूप देने का अकिचंन प्रयास किया है। अपने इस शोध प्रबन्ध के लिए मैने काफी तथा भैरव थाट के रागों को चुना है। शोध सामग्री के अभाव में यह कार्य अवश्य ही कठिन एवं चुनौतीपूर्ण था।

यदि हम उत्तर भारतीय तंत्र वाद्यों पर दृष्टि डालें तों हम मुख्य रूप से दो प्रचलित तंत्रवाद्य पाते हैं सितार व सरोद। वैसे तो अनेक वाद्य है जैसे, वीणा— जिसका प्रचलन प्राचीन काल तथा मध्यकाल में अत्याधिक था परन्तु वर्तमान समय में इसको बजाने वाले उत्तर भारत में बहुत कम कलाकार पाये जाते है इसी प्रकार इसराज, दिलरूबा, सारंगी, रबाब आदि वाद्यों का प्रचार कम होता जा रहा है।

प्रस्तुत शोध—प्रबन्ध में मुख्य रूप से उत्तर भारतीय तंत्रवाद्यों में प्रचलित तंत्रवाद्य सितार एवं सरोद में प्रयुक्त होने वाली बंदिशों का ही अध्ययन करने का प्रयास किया गया है अन्य तंत्रवाद्यों जैसे वायलिन व सारंगी जिनका वादन गान की संगति के लिए तो होता ही है, उन्हें स्वतंत्र रूप से भी बजाया जाता है, तब इनमें मुख्य रूप से ख्याल शैली का वादन होता है।

अतः उन पर प्रयुक्त होने वाली कुछेक बन्दिशों का भी समावेश किया गया है। इस कार्य में कुछ कलाकारों के सहयोग से प्राप्त उनके घरानों व उनकी रचनाओं का वर्णन भी यथास्थान पर किया गया है।

रागों का प्रचलन केवल कल्पना के आधार पर ही दृष्टिगत होता है। कुछ रागों का अधिक प्रचलन है तथा कुछ का कम है। ऐसें कौन से कारण है, जिनसें कुछ राग तो प्रचलित हो गए तथा कुछ राग अलोप हो गए। कुछ राग ऐसे है जिनका पुस्तकों में उल्लेख मिलता है। यदि उनको प्रयोगात्मक रूप दें तो वह वादन योग्य बन सकते हैं। प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में इन समस्याओं के निवारण के लिए काफी तथा भैरव ठाठ के रागों की बन्दिशों का अध्ययन करके, लोकोपयोगी बनाने का भी आंशिक प्रयास किया गया है।

मैने अपने शोध प्रबन्ध को छः अध्यायों में विभक्त किया है जिसके अन्तर्गत प्रथम अध्याय में भारतीय संगीत में वाद्य एवं उनका वर्गीकरण तथा प्रमुख तंत्र वाद्यों का परिचय, दूसरे अध्याय में तंत्रवाद्यों में प्रयुक्त बंदिश अथवा गत शैली की उत्पत्ति एवं विकास, तृतीय अध्याय में राग शब्द का अर्थ एवं विकास, ठाठ पद्धति की उत्पत्ति एवं महत्व तथा ठाठ पद्धति में काफी तथा भैरव थाट का स्थान, चौथे अध्याय में काफी एवं भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित, अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण प्रस्तुत किया गया है। पंचम अध्याय में तंत्रवाद्यों में उपलब्ध काफी थाट के कुछ प्रचलित, अल्पप्रचलित, अप्रचलित रागों की बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन तथा काफी थाट के कुछ रागों में स्वनिर्मित बंदिशों का विवेचन किया गया है। षष्टम अध्याय में उपलब्ध भैरव थाट के कुछ प्रचलित, अल्पप्रचलित, अप्रचलित रागों की बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन तथा भैरव थाट के कुछ रागों में स्वनिर्मित बंदिशें प्रस्तुत की गई है। अन्त में उपसंहार में शोध विषय की प्रासंगिकता एवं निष्कर्ष पर विचार किया गया है।

प्राक्कथन पूर्णता के प्रसंग एवं आभार ज्ञापन के क्रम में मै सर्वप्रथम माँ सरस्वती के चरणों में श्रद्धापूर्वक नतमस्तक हूँ, जिन्होंने मुझे इतनी शक्ति व बुद्धि दी जिसके फलस्वरूप मैंने संगीत क्षेत्र में कुछ लिख सकने का प्रयास किया।

मैं अपने परमपूज्य गुरूजन पं० रामाश्रय झा व डा० गीता बनर्जी, दोनों भूतपूर्व अध्यक्ष, संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय की परम आभारी हूँ जिन्होंने समय–समय पर संगीतमय ज्ञान देते हुए मेरे बौद्धिक तथा मानसिक स्तर को ऊंचा उठाया व मेरा आत्मविश्वास बढ़ाते रहे अतः उनके श्री चरणों में मैं सादर नतमस्तक हूँ।

परम श्रद्धेय डा० राजभान सिंह भूतपूर्व डीन, संगीत एवं मंचीय कला संकाय, बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय, वाराणसी की मैं अत्यन्त कृतज्ञ हूँ जिन्होंने पन्नालाल गोस्वामी कृत "नाद विनोद" (१८९५) तथा पं० सुदर्शनाचार्य कृत "संगीत सुदर्शन" (१९१६) ऐसे अप्राप्य ग्रन्थ एवं अपने अनुभव युक्त विचार उपलब्ध कराकर समय–समय पर ज्ञानवर्धक सुझाव प्रदान किए हैं।

अपने शोध निर्देशक श्रद्धेय गुरू जी डा० साहित्य कुमार नाहर (विभागाध्यक्ष, संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय) के प्रति मैं अत्यन्त श्रद्धावनत व ऋणी हूँ। इस जटिल और गूढ़ विषय पर कार्य करने की प्रेरणा मुझे आदरणीय गुरूवर्य से ही मिली। शोधकार्य के दौरान समस्याओं और जटिलताओं के कारण बहुत से क्षणों में मैं पथविचलित भी हुई हूँ। ऐसे निराशा के समय में आपने मुझमें साहस, चेतना और विवेक का संचार किया तथा मुझे प्रेरित कर कार्य को प्रगति प्रदान करने में पूर्ण मार्गदर्शन दिया है। कई अप्राप्य ग्रंथों को सुलभ कराने में भी आपका सहयोग रहा हैं। आपके इस योगदान व कुशल निर्देशन के फलस्वरूप ही यह शोध प्रबन्ध पूर्ण हो सका है तथा शोध कार्य में आने वाली बाधाओं का निराकरण हो सका है। अतः गुरूदेव की इस महान अनुकम्पा से उऋण होना मेरी सामर्थ्य के बाहर है।

कानपुर के वरिष्ठ एवं वयोवृद्ध तंत्रकार पं० बालकृष्ण मिश्र जिन्होंने बीन अंग से बजने वाली गतों के विषय में जानकारी दी उनके प्रति हार्दिक कृतज्ञता ज्ञापित करना मैं अपना पावन कर्त्तव्य समझती हूँ।

वात्सल्यमयी एवं स्नेही दीदी श्रीमती सरोज नारायण ने मुझे सितार की विभिन्न प्रकार की गतों का ज्ञान दिया तथा कुछ घरानेदार बंदिशें भी उपलब्ध करायीं जिसके लिए मैं सदैव उनकी आभारी रहूँगी।

संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय के आदरणीय गुरूजन डा० (श्रीमती) स्वतंत्र बाला शर्मा, डा० शैलेन्द्र कुमार मिश्र, डा० रश्मि दीक्षित, श्री प्रेम कुमार मलिक, श्री विद्याधर प्रसाद मिश्र के प्रति भी अत्यन्त कृतज्ञ हूँ जिन्होंने समय समय पर संगीतमय ज्ञान देते हुए मुझे प्रेरणा प्रदान की अतः मैं उनके चरणों में नतमस्तक हूँ।

आकाशवाणी इलाहाबाद के कार्यक्रम अधिशासी (संगीत) श्री संतोष कुमार नाहर ने अपनी व्यस्ततम दिनचर्या होते हुए भी प्रसिद्ध कलाकारों द्वारा वादित कुछ बंदिशें उपलब्ध करायीं, जिसके लिए मैं सदैव उनकी कृतज्ञ रहूँगी।

मैं अपने परिवार के सदस्यों को विस्मृत नहीं कर पा रहीं हूँ जिन्होंने मेरे इस कठिन कार्य को सम्पन्न कराने में दुर्लभ समय और सहयोग प्रदान किया। यहाँ सर्वप्रथम मैं अपनी माँ श्रीमती वीना पाठक और पिता श्री सुशील कुमार पाठक के प्रति श्रद्धावनत हूँ जिन्होंने इस शोध कार्य के पूर्ण होने तक विभिन्न रूपों में सहयोग देकर मुझे इस कार्य के लिए प्रोत्साहित कर समय—समय पर मेरा मनोबल बढ़ाया। अग्रज रोहित, पीयूष व बहन रीमा ने भी इस कार्य में जो सहयोग दिया है उसके लिए मैं श्रद्धा व स्नेह व्यक्त करती हूँ।

मैं यूनेक्स कम्प्यूटर इलाहाबाद के श्री अनवर हफीज़ को भी धन्यवाद ज्ञापित करती हूँ जिन्होंने मेरे इस शोध कार्य को सुन्दर रूप में निरूपित किया।

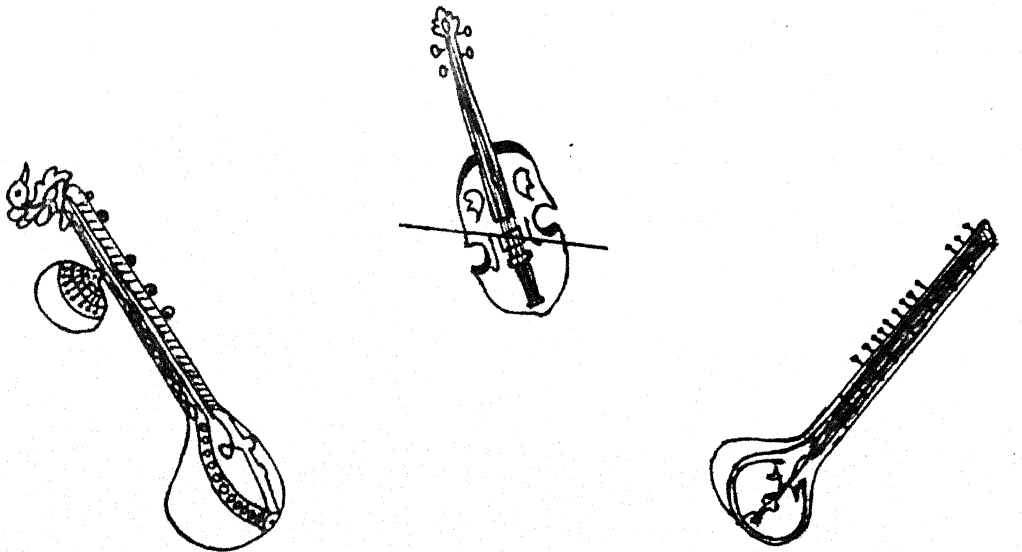
अन्त में मैं उन सभी महानुभावों जिनके प्रत्यक्ष एवं अप्रत्यक्ष सहयोग से मेरा यह शोध प्रबन्ध पूर्ण हो सका हैं, के प्रति कृतज्ञता व्यक्त करते हुए अपना यह अकिंचन प्रयास समर्पित करती हूँ।

निशा पाठक

दिनांक : 7·12·2000

(कु० निशा पाठक)

प्रथम अध्याय

- भारतीय संगीत में वाद्य एवं इनका वर्गीकरण
- प्रमुख तंत्र वाद्यों का परिचय

प्रथम अध्याय

भारतीय संगीत में वाद्य एवं इनका वर्गीकरण

'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं, त्रयं संगीतमुच्यते'

गीत वाद्य तथा नृत्य इन तीनों कलाओं का सामूहिक नाम संगीत है। इन तीनों विधाओं के सूक्ष्म अध्ययन से स्पष्ट होता है कि इन तीनों का मूल आधार स्वर और लय है जो नाद एवं गति के परिष्कृत रूप हैं जिसमें अपने को आत्मसात कर मनुष्य चरम तुष्टि का अनुभव करता है। संगीत के यही दोनों मूल तत्व भिन्न परिमाण में गान, वादन तथा नर्तन में पाये जाते हैं जिसके कारण ये तीनों कलायें संगीत के अन्तर्भूत मानी गयी हैं।

संगीत के मूल तत्वों की दृष्टि में वाद्यकला यथार्थतः संगीत की पूर्णरूपेण प्रतिनिधि कला है। इसमें स्वर तथा लय का ही एकक्षत्र प्राधान्य है। इसमें न तो गान की भांति काव्य अपेक्षित है और न नृत्य की भांति अंग संचालन। स्वर तथा लय का स्वच्छन्द एवं प्रभावपूर्ण प्रयोग वाद्य संगीत में देखा जाता है। इस प्रकार वाद्य कला गान तथा नृत्य की अपेक्षा अधिक सूक्ष्म और अकृत्रिम आनन्द प्रदान करने वाली होती है। संगीत की परिपूर्ण अभिव्यक्ति के लिये वाद्य–संगीत किसी अन्य कला की अपेक्षा नहीं रखता जबकि दूसरी कलाएँ इसके सहयोग के बिना अपना पूरा काम नहीं कर पाती।

संगीत के द्वारा उत्कृष्ट अभिव्यजंना का जितना अधिक विस्तार वाद्य संगीत में संभव है उतना संभवतः गान एवं नृत्य में नही है। वाद्य चाहे वह जिस प्रकार हो, एक विशेष संकेत प्रदान करता है जो श्रोताओं को उस से सम्बद्ध वस्तु–स्थिति का स्पष्ट ज्ञान करा देता है। वाद्यों की सर्वाधिक महत्ता है शास्त्रीय संगीत की विवेचना में उनका सहयोग। स्वरोत्पत्ति, स्वर स्थान का स्थिरीकरण, स्वरान्तरालों की नाप जोख आदि कार्य बिना वाद्यों के पूरे नहीं हो सकते। महर्षि भरत ने श्रुतियों के प्रत्यक्षीकरण के लिये एक समान बनी हुई दो वीणाओं का सहारा लिया है। षडज ग्राम, मध्यम ग्राम, चतुर्दश मूर्छ नाएँ, अष्टादश जातियों के स्वररूप आदि देखने और समझने के लिए वाद्यों का प्रयोग ही सर्वोत्तम है।

वाद्यों का वर्गीकरण

आहत नाद से पांच प्रकार की संगीतिक ध्वनियां नखज, वायुज, चर्मज, लोहज तथा शरीरज

उत्पन्न होती है। वीणा आदि वाद्य नखज है, वंशी आदि वाद्य वायुज है, मृदंग आदि वाद्य चर्मज है, ताल, मंजीरा आदि लोहज है तथा कण्ठ ध्वनि शरीरज है।[१] 'नारदीय शिक्षा' के अनुसार इन पांच प्रकार की ध्वनियों को उत्पन्न करने वाले वाद्यों को 'पंचमहावाद्यानि' कहा गया है। इनमें से एक कंठ ध्वनि ईश्वर द्वारा निर्मित है जो नैसर्गिक है तथा अन्य चार प्रकार के वाद्य मानव द्वारा निर्मित है।[२]

वैदिक काल से लेकर महर्षि भरत के समय तक संगीत वाद्यों का कोई निश्चित वर्गीकरण प्राप्त नहीं होता, किन्तु भरत व अन्य आचार्यो ने जिन चार प्रकार के वाद्यों का वर्गीकरण किया है उनका उल्लेख अवश्य मिलता है।

सर्वप्रथम भरत ने ही चार प्रकार के वाद्यों का उल्लेख 'नाट्यशास्त्र' में वर्गीकरण के रूप में इस प्रकार किया है–

ततं चैवावनद्धं च धनं सुषिरमेव च।
चर्तुविधं तु विज्ञेयमांतोद्यं लक्षणान्वितम्।।[३]

इन चारों प्रकार के वाद्यों के लक्षण को स्पष्ट करते हुए उन्होंने कहा है–

ततं तन्त्रीकृतं ज्ञेयम वनद्धं तु पोष्करम्।
धनं तालस्तु विज्ञेयः सुषिरो वंश उच्यते।।[४]

अर्थात् तत् को तंत्रीवाद्य, अवनद्ध को पुष्कर वाद्य, धन को ताल वाद्य एवं सुषिर को वंशीवाद्य बताया है। महर्षि भरत के उपरोक्त कथन से ऐसा संकेत मिलता है किउस समय तक समस्त वाद्यों को आतोद्य भी कहते थे। भरत के चर्तुविध वर्गीकरण को अनेक परवर्ती आचार्यो ने स्वीकार किया है।

मध्यकालीन ग्रंथकारों ने चर्म वाले वाद्यों के लिए अवनद्ध के स्थान पर 'वितत्' शब्द का प्रयोग किया है। इस काल के ग्रन्थों के अवलोकन से ज्ञात होता है कि वितत् शब्द का प्रयोग तानसेन तथा उसके बाद के कलाकारों द्वारा विशेष रूप से प्रचार में लाया गया। तानसेन कृत 'संगीत सार' में वर्णित

---

१. संगीत मकरन्दे, द्र, संगीत चूणामणि, बड़ौदा संस्करण, पृ० ६६
२. नारदीय शिक्षा, संगीत चूणामणि, बड़ौदा संस्करण, पृ० ६६
३. भरत कृत नाट्यशास्त्र – २८/१
४. वही – २८/२

"चरम मढ़्यो जाको मुखर वितत सु कहे बरवान" के द्वारा स्पष्ट हो जाता है कि प्राचीन ग्रंथकारों ने जिसे अवनद्ध आनद्ध या नद्ध वाद्य कहा है उसी को तानसेन ने वितत् कहा है।[1]

"राधागोविन्द संगीत सार" (१७७६–१८०४) में स्पष्ट रूप से लिखा है कि "दूसरे बाजे को नाम अवनद्ध कहे हैं याको लोकीक में वितत् कहे है।"[2]

कुछ वाद्यों में तारों पर प्रहार कर मुख्य रूप से लय दर्शाने का कार्य किया जाताहै। इस प्रकार के वाद्यों में चमड़े का प्रयोग भी देखने को मिलता है। डा० लालमणि मिश्र ने इस सम्बन्ध में बताया है कि "इस वर्ग का नया नाम न रखकर तत् एवं अवनद्ध इन दोनों लक्षणों की उपस्थिति के कारण इन दोनो नामों को जोड़कर ही नया वर्ग बनाने की प्रथम कल्पना "विमानवत्यु" में पायी जाती है, जिसमें ऐसे वाद्यों के लिये आतत्–वितत् नाम रखा जाता है। उसके बाद "संगीत पाठ" नामक ग्रंथ में इस प्रकार का वर्गीकरण मिलता है। इसमें तत्, आनद्ध, ततानद्ध, घन तथा सुषिर इस प्रकार वाद्यों के पांच वर्ग माने गये है। यहाँ भी ततानद्ध पूर्ववर्णित आतत् वितत् की आवश्यकता की पूर्ति करता है।[3]

उपरोक्त उद्धरण के आधार पर भी स्पष्ट है कि 'वितत्' शब्द का प्रयोग चर्म की उपस्थिति दर्शाने के लिये किया गया है इसके अतिरिक्त 'वितत्' शब्द का अर्थ "ढ़का हुआ" भी होता है। अवनद्ध वाद्य चर्म से ढ़का हुआ होता है। इसलिए मध्यकालीन ग्रंथकारों ने अवनद्ध या आनद्ध शब्द के स्थान पर 'वितत्' शब्द का प्रयोग किया होगा, ऐसा माना जा सकता है।[4]

'वाद्य' शब्द का शाब्दिक अर्थ है 'वादनीय' या बजाने योग्य यंत्र विशेष। वाद्यों की उत्पत्ति कैसे हुई तथा कौन सा अथवा किस वर्ग का वाद्य पहले बना इस विषय में प्रमाणों के अभाव में कुछ भी निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता है। ऐसा माना जाता है कि प्रारंभ में वाद्यों का जन्म नैसर्गिक ध्वनियों के अनुकरण तथा अन्य चेष्टाओं के परिणामस्वरूप हुआ था। जब ये वाद्य प्रयोग किये जाने लगे तो इन्हीं वाद्यों के आधार पर नवीन वाद्यों का जन्म और विकास समय–समय पर होता रहा। प्रथम वाद्य का रूप किसी प्रकार का रहा हो किन्तु तत्, अवनद्ध अथवा सुषिर वाद्यों की अपेक्षा धन वर्ग के वाद्यों का

---

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० १४
२. भारतीय संगीत के तंत्रीवाद्य – डा० प्रकाश महाडिक, पृ० १२
३. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० १५
४. भारतीय संगीत के तंत्रीवाद्य – डा० प्रकाश महाडिक, पृ० १३

प्रयोग ही सर्वप्रथम हुआ, इसमें कोई सन्देह नहीं। पाश्चात्य विज्ञान कुर्ट सेक ने भी अपने ग्रन्थ **हिस्ट्री ऑफ दि म्यूजिकल इन्स्ट्रूमेन्ट्स** में धन वर्ग के वाद्यों की ही प्रथम उत्पत्ति मानी है।[1] ऐसी मान्यता है कि धन वाद्यों के पश्चात् अनवद्ध, सुषिर तथा तत् वाद्यों का प्रादुर्भाव हुआ। आज हम जिस प्रकार के वाद्यों को देखते हैं उनका यह रूप सहस्त्रों वर्षों के क्रमिक विकास का परिणाम है।

ऐसे वाद्य जिसमें तांत अथवा तार द्वारा स्वर उत्पन्न होते हैं वे तत् वाद्य कहलाते हैं। नाट्यशास्त्र में तत् को 'तंत्रीकृत' कहा गया है। तत् के पर्यायवाची शब्द तंत्री, तंतु, तार, तांत आदि है। वैदिक काल से लेकर संस्कृत नाटकों तक विभिन्न ग्रंथों के अवलोकन से सिद्ध होता है कि तंत्री वाद्यों का अपना विशेष महत्व था। आज भी हम देवी सरस्वती के हाथ में वीणा देखते हैं, जिसे ज्ञान का प्रतीक माना जाता है। तंत्री वाद्यों का शास्त्रीय संगीत के विकास में भी महत्वपूर्ण योगदान रहा है। तंत्र वाद्यों में वीणा, सितार, सरोद, सुरबहार, सुरसिंगार, वायलिन, दिलरूबा, तानपुरा इत्यादि प्रमुख है। इन वाद्यों को पुनः दो उपवर्गों में विभाजित किया जा सकता है। पहले तत् वाद्यों की श्रेणी में तार के वे वाद्य आते हैं जिसे मिज़राब, जवा या अन्य किसी वस्तु की टंकोर (प्रहार) देकर बजाते हैं जैसे वीणा, सितार, सरोद, रबाब, सुरबहार, सुरसिंगार, तानपुरा इत्यादि। दूसरे उपवर्ग के वाद्यों में गज या कमानी की सहायता से बजने वाले वाद्य आते हैं जैसे इसराज, सारंगी, वायलिन, दिलरूबा इत्यादि।

अन्य श्रेणी के वाद्यों की तरह सुषिर वाद्य भी प्राकृतिक ध्वनियों के अनुकरण की चेष्टा से ही जन्म ले सके हैं। अतः वे वाद्य जिनमें स्वरोत्पत्ति वायु द्वारा होती है वे सुषिर वाद्य कहे जाते हैं जैसे बांसुरी, हारमोनियम, शहनाई, क्लैरियोनेट, शंख, तुरही इत्यादि। इन वाद्यों को भी हम दो उपवर्गों में विभक्त कर सकते हैं – पहला विभाग उन वाद्यों का है जिसमें पतली पत्ती अथवा रीड द्वारा स्वर उत्पन्न होते हैं जैसे हारमोनियम, शहनाई। दूसरे प्रकार में वे वाद्य आते हैं जिनमें छिद्र द्वारा स्वर निकलते हैं जैसे बांसुरी, बिगुल, शंख इत्यादि।

भारतीय वाद्यों का तीसरा प्रकार अवनद्ध वाद्यों का है। अवनद्ध वाद्य प्रकृति तथा प्रयोग की दृष्टि से लय प्रधान होते हैं। विश्व की अधिकांश जनजातियों में आज भी संगीत वाद्यों के रूप में धन तथा अवनद्ध वर्ग के वाद्यों का ही प्रयोग देखा जाता है। किसी भी जानवर की खाल को साफ कर किसी प्रकार की खोखली वस्तु के मुख पर उसे रख यदि कस दिया जाये तो वह अवनद्ध वर्ग का वाद्य बन जायेगा। इसका वर्तमान स्वरूप क्रमिक विकास का परिणाम है।

---

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० १६६

वाद्यों का अंतिम प्रकार धन वाद्यों का है। वाद्यों के चारों वर्गो में धन वाद्यों का वर्ग ही ऐसा है जिसमें संगीतोपयोगी नाद न होते हुए भी अनेक वाद्य संगीत वाद्य के रूप में अंगीकृत है। भारतीय दृष्टि से संगीतोपयोगी नाद के लिये अनुरणनात्मकता तथा वैज्ञानिक दृष्टि से समान कम्पनयुक्त होना आवश्यक होता है किन्तु धन वर्ग के अनेक वाद्य ऐसे हैं जिनमें संगीतोपयोगी नाद नाम मात्र को नहीं होता। इस श्रेणी के वाद्यों में किसी धातु अथवा लकड़ी द्वारा स्वरोत्पत्ति होती है जैसे–मंजीरा, झांझ, करताल, जलतरंग, कांचतरंग इत्यादि।

वाद्यों का उपर्युक्त विभाजन आकार, उपयोग और उनके बजाने के ढ़ंग पर आधारित है। वाद्य विभाजन की दृष्टि से विद्वानों के मुख्य तीन मत पाये जाते हैं–

प्रथम मतानुसार संपूर्ण वाद्यों को तीन वर्गो में विभाजित किया गया है तत् वाद्य, घन वाद्य, सुषिर वाद्य। इस वर्गीकरण में अवनद्ध वाद्यों को घन में सम्मिलित कर लिया गया है।

दूसरे मतानुसार वाद्यों को चार वर्गो में विभाजित किया गया है। इसमें भी दो मत हैं पहले मत में समस्त वाद्यों को तत्, सुषिर, घन और अवनद्ध इन चार भागो में तथा दूसरे मत में तत्, वितत्, सुषिर और घन इन चार भागों में वर्गीकृत किया है। इसमें अवनद्ध वाद्यों को वितत् वर्ग के अन्तर्गत रखा गया है।

तीसरे मत के अनुसार संपूर्ण वाद्यों को पांच वर्गो में रखा गया तत्, वितत्, सुषिर, घन व अवनद्ध।

वर्तमान में तत्, सुषिर, घन व अवनद्ध वाद्यों का यही वर्गीकरण सर्वाधिक मान्य है। प्राचीनकाल से अब तक वाद्यों के रूपों में अनेक परिवर्तन होते आ रहे हैं। कई ऐसे वाद्य भी निर्मित हो चुके हैं जिनका उपर्युक्त चार वर्गो के मूल सिद्धान्तों से सामंजस्य नहीं बैठता, फिर भी हम उन सब वाद्यों को किसी न किसी लक्षण के आधार पर इन्हीं चार वर्गो में विभाजित कर लेते हैं। अतः नये वाद्यों के उपयुक्त नये वर्गीकरण की आवश्यकता अनुभव की जा रही है। वर्तमान युग में इलेक्ट्रानिक वाद्यों के भी अनेक प्रकार प्रचलित हैं, उनके वर्गीकरण की भी एक नई समस्या है। अंत में यही मान्यता उचित प्रतीत होती है कि वर्गीकरण सार्थक, उपयोगी एवं सरल होना चाहिए।

प्रमुख तंत्र वाद्यों का परिचय

संगीतात्मक ध्वनि तथा गति को प्रकट करने के उपकरण को वाद्य कहा जाता है। जैसे–जैसे मनुष्य सभ्य, सुसंस्कृत होता गया, उसके द्वारा प्रयुक्त वाद्य भी विकसित होते गये। आज हम जिस प्रकार के तंत्री वाद्यो को देखते हैं उनका यह रूप सहस्त्रों वर्षों के क्रमिक विकास का परिणाम है। तंत्र वाद्य वे हैं, जो तंत्रियों से युक्त होते हैं। इनको बजाने के लिए कोण, गज या अंगुली का प्रयोग किया जाता है।

वैदिक युग में तंत्री वाद्यों के लिये "वीणा" सामान्य संज्ञा थी। संगीत रत्नाकर के काल तक वीणा के अनेक प्रकारों का विकास हो चुका था। वाद्यों की इसी परंपरा में आज रूद्र वीणा (बीन), विचित्र वीणा, सितार, सरोद, रबाब, जैसे वाद्य प्रमुख है जो बनावट तथा वादन शैली दोनों दृष्टियों से मध्ययुगीन वाद्यों के रूपान्तर माने जा सकते हैं।

तंत्री वाद्यों की लोकप्रियता में उसके रूपात्मक सौन्दर्य का विशेष महत्व है। रूप सौन्दर्य के साथ तंत्री वाद्यों की दूसरी विशेषता है मधुर आवाज। इसके अतिरिक्त इसकी एक अन्य विशेषता है उसकी कलात्मक अभिव्यक्ति की व्यापक क्षमता का होना जिसके द्वारा श्रोताओं को मधुमती भूमिका तक ले जाकर उसमें घंटों रमाये रहने की शक्ति है।

शास्त्रीय संगीत के सिद्धान्तों की प्रामाणिकता को सिद्ध करने में तंत्री वाद्यों ने महत्वपूर्ण भूमिका निभाई है। आचार्य भरत, हृदय नारायण देव, अहोबल, श्रीनिवास, भातखंडे आदि ग्रंथकारों ने अपने स्वर स्थापन में वीणा का ही सहयोग लिया है। अतः यह सरलता से प्रमाणित होता है कि संगीत शास्त्र के विकास में तंत्री वाद्यों ने बहुमूल्य योगदान प्रदान किया है।

प्राचीन, मध्यकालीन एवं आधुनिक विद्वानों ने तार से बजने वाले वाद्यको 'तत्' शब्द से संबोधित किया है। अतिया बेगम और श्री ओ० गोस्वामी ने तार से बजने वाले वाद्यों को "तत्" और **वितत्** दो भागों में विभाजित किया है।[१] इनके मतानुसार तत् वाद्य वे हैं, जिनके तार या तांत् से ध्वनि उत्पन्न करने केलिये उंगली, मिज़राब अथवा जवा का प्रयोग किया जाता है। "वितत्" वे तार वाद्य हैं, जिन्हें गज (बो) से बजाया जाता है। श्री बन्दोपाध्याय ने अपनी पुस्तक में लिखा है कि पाश्चात्य

---

१. द म्यूज़िक आफ इन्डिया – अतिया बेगम, पृ० /५१
द स्टोरी आफ इन्डियन मयूज़िक – श्री ओ० गोस्वामी, पृ० /२६२

विद्वान और वैज्ञानिकों ने कहा है कि मिज़राब, नक्की और जवा से वादित होने वाले यंत्र जैसे वीणा, सुरबहार, सितार, सुरसिंगार, सरोद, रबाब और गिटार इत्यादि को तत् यंत्र कहा है। गज व कमानी (बो) से बजाये जाने वाले यंत्र जैसे सारंगी, इसराज, दिलरूबा व वायलिन इत्यादि को वितत् की श्रेणी में रखा है।[१]

यदि हम प्राचीन तथा मध्यकालीन ग्रंथों का अवलोकन करें तो उक्त कथन सत्य प्रतीत नहीं होता क्योंकि इनमें चर्म वाद्यों के लिये 'अवनद्ध' 'आनद्ध' और वितत् शब्द का प्रयोग हुआ है। डा० लालमणि मिश्र ने तंत्र वाद्यों के वादन की क्रिया, बनावट अथवा ढ़ांचे की आकृति के आधार पर तथा वाद्य को वादन के लिये रखने की स्थिति के आधार पर वर्गीकृत किया है।[२]

वर्तमान समय में तंत्रीवाद्यों की अधिक संख्या और विकसित वादन शैली को देखते हुए तंत्र वाद्यों के दो वर्ग किये जा सकते हैं। प्रहार से बजने वाले वाद्यों को "तत्" तथा घर्षण से बजने वाले वाद्य को "गजतत्" कहना अधिक उपयुक्त होगा। अब मैं वर्तमान में प्रचलित प्रमुख तंत्री वाद्यों का संक्षिप्त परिचय प्रस्तुत करूंगी।

वीणा (बीन)

प्राचीन काल में तंत्री वाद्यों के लिये 'वीणा' सामान्य संज्ञा रही। मध्यकाल में वीणा के अन्तर्गत **बीन, रूद्रवीणा** और **सरस्वती वीणा** का उल्लेख मिलता है। आचार्य बृहस्पति ने इसके नामकरण पर आश्चर्य व्यक्त करते हुए कहा है कि "इस बीन के साथ न जाने सरस्वती और रूद्रवीणा का नाम कैसे जुड़ गया और मुसलमान लोग इस बीन का सम्बन्ध हिन्दुओं से जोड़ बैठे।[३]

लोक में शताब्दियों से यह धारणा मान्य है कि प्रार्वती जी की शयन मुद्रा से प्रेरणा पाकर भगवान शंकर ने इस वीणा का निर्माण किया, इसलिए इसका नाम रूद्रवीणा पड़ा। संभवतः यह किन्नरी का ही परिष्कृत रूप है। रूद्रवीणा में स्थापित एक सप्तक में १२ स्वर स्थानों के कारण भारतीयों ने ग्यारह रूद्र तथा एक महारूद्र के दर्शन किये, इसलिए इस वीणा को रूद्र वीणा कहा जाने लगा। कुछ काल के पश्चात् इस रूद्र वीणा के अनेक रूप भेद प्रचलित हुए, जिनका वर्णन **संगीत पारिजात**

---

१. वितत् वाद्य शिक्षा – श्रीपद बन्दोपाध्याय पृ० /१२
२. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /१६
३. संगीत चिन्तामणि – आचार्य बृहस्पति, (१६७६ संस्करण) पृ० /२५०

तथा **राधागोविंद संगीतसार** आदि में प्राप्त होता है। किन्तु इन सभी में दो रूपों का प्रचार विशेष रूप से हुआ जिन्हें १६ वीं तथा १७वीं शताब्दी से क्रमशः सरस्वती वीणा या तंजौरी वीणा कहा जाने लगा।

इस वीणा के नामकरण के संबंध में आधुनिक विद्वानों में भी मतभेद पाये जाते हैं। डा० एस परांजपे के अनुसार "उत्तर भारतीय वीणा को रूद्रवीणा तथा ब्रह्मवीणा भी कहा जाता है। इसी का अपभ्रंश बीन है.....सदारंग के "महादेव बीन बजाई" जैसे ख्याल गीत में बीन का सम्बन्ध रूद्रवीणा से है।"[१] श्री बी०सी० देव के अनुसार "उत्तर भारत की आधुनिक वीणा (बीन) को प्रायः रूद्रवीणा कहा जाता है।"[२] प्रो० एस० ए० बन्दोपाध्याय ने उत्तर भारत में प्रचलित वीणा को सरस्वती वीणा और दक्षिण की वीणा को रूद्र वीणा कहा है।[३]

उपलब्ध प्रमाण एवं बहुमत इस वीणा को रूद्रवीणा (बीन) कहने के पक्ष में है। संगीत के ग्रंथों को देखने से पता चलता है कि संगीत मकरंद ग्रंथ में रौद्री वीणा का उल्लेख आया है, लेकिन इसके स्वरूप का वर्णन नहीं है। पं० सोमनाथ, पं० अहोबल व पं० गजपति नारायणदेव ने इसका विस्तृत वर्णन अपने अपने ग्रंथों में किया है। राधागोविन्द संगीत सार में भी इस वीणा का वर्णन मिलता है। उपर्युक्त सभी ग्रंथ १५वीं सदी के बाद के हैं जिसमें रूद्र वीणा का विशद वर्णन मिलता है, वैसे 'बीन' शब्द १३वीं शताब्दी से ही प्रचलित है। आचार्य बृहस्पति के अनुसार "अचल सारिकायुक्त बीन का निर्माण दिल्ली में अमीर खुसरो और गोपाल नायक के सम्मिलित प्रयोग से हुआ।"[४] अबुल फजल ने आइने अकबरी में (सन् १५६०) अन्य वाद्यों के साथ वीणा (हिन्दू बीन) का वर्णन किया है।

राधा गोविंद संगीत सार में रूद्रवीणा के छह भेद और बताये गये हैं। इन समस्त भेदों को तार की संख्या के आधार पर प्रतिपादित किया गया है। ये छः प्रकार हैं – (१) जिस रूद्र वीणा में दो तार लगे हों उसे नकुली वीणा कहते हैं। (२) जिस रूद्र वीणा में तीन तार लगे हों उसे त्रितंत्री वीणा कहते हैं। (३) जिस रूद्र वीणा में चार तार लगे हों उसे राजधानी वीणा कहते हैं। (४) जिस रूद्रवीणा में पांच तार लगे हों उसे विपंची वीणा कहते हैं। (५) जिस रूद्र वीणा में छह तार लगे हों उसे सार्वरी वीणा कहते हैं। (६) जिस रूद्रवीणा में सात तार लगे हों उसे परिवादिनी वीणा कहते हैं।

---

१. संगीत बोध – डा० एस० परांजपे, पृ० /१४०
२. म्यूज़िकल इन्सट्रूमेन्टस आफ इन्डिया – श्री बी० सी० देव, पृ० /१६०
३. म्यूज़िकल इन्सट्रूमेन्टस आफ इन्डिया – श्री एस० बन्दोपाध्याय, पृ० /३६
४. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६), पृ० /२४६

यहां नकुली, त्रितंत्री, विपंची तथा परिवादिनी के नाम पुराने हैं तथा राजधानी और सार्वरी नये नाम हैं। पुरानी वीणाओं के नामों को रूद्रवीणा के भेद के रूप में यहां प्रयुक्त करने से बड़ा भ्रम उत्पन्न होने की आशंका है। वस्तुतः पुराने नामों से युक्त जिन रूद्र वीणाओं की यहां चर्चा की गई है वह उनके पुराने रूपों से सर्वथा भिन्न है। उदाहरणार्थ महर्षि भरत की विपंची, नौतंत्री युक्त थी जबकि यहां उसे पंचतंत्री युक्त कहा गया है। शारंगदेव के कुछ काल पूर्व तक नकुली, तितंत्री तथा परिवादिनी वीणायें सारिका रहित थी जबकि यहां रूद्रवीणा के भेदरूप में सभी सारिकायें युक्त हैं।

उक्त रूद्रवीणा के छह भेदों का प्रयोग कहीं देखा अथवा सुना नहीं गया। पिछले लगभग चार सौ वर्षो से सेनी घराने के उस्ताद ही वीणा वादन करते रहे हैं। उन्होंने जिस वीणा का वादन किया है वह इन छह भेदों मे से नहीं है। इसलिए यह कहा जा सकता है कि रूद्र वीणा के इन भेदों की कल्पना या तो पं० अहोबल तथा राजा सवाई प्रताप सिंह देव की अपनी है अथवा उनके युग के किसी कलाकार ने यह भेद उत्पन्न किये होंगे जो सार्वजनिक रूप से अंगीकृत न होने के कारण तिरोभूत हो गये।

दक्षिण और उत्तर के ग्रंथकार रूद्रवीणा नाम का ही उल्लेख करते हैं। किसी ने इसका दूसरा नाम सरस्वती वीणा नहीं बताया है। सोलहवीं शताब्दी से रूद्रवीणा का विशेष प्रचलन दिखाई पड़ता है जिसके बाद से सेनियों की परंपरा प्रारंभ हुई है और उनके घराने में वर्तमान में इसे बीन कहा जाता है। बीन सेनियों का प्रमुख वाद्य रहा है। खां साहब मुराद खां के गुरू बंधू रजब अली खां के अनुसार बीन की दो शैलियां हैं।[१] एक मालवा (म०प्र०) एवं दूसरी रामपुर (उ०प्र०) की। आधुनिक समय के बीनकारों में उस्ताद जिया मोहिउद्दीन डागर, पं० असित कुमार बैनर्जी, उस्ताद असद अली खां, पं० हिन्द गंधर्व दिवेकर, पं० बिन्दु माधव पाठक आदि प्रमुख हैं।

सितार

आधुनिक युग में सर्वाधिक प्रसिद्ध तथा सर्वगुण सम्पन्न तत् वाद्य सितार मध्ययुग से विकसित होता हुआ अपने वर्तमान रूप तक पहुंचा है। इस मधुर लोकप्रिय वाद्य की उत्पत्ति के सम्बन्ध में विद्वानों में सदैव मतभेद रहा है। जिसका संक्षेप में परीक्षण करना उपयुक्त होगा।

---

१. थोर संगीतकार — प्रो० बी० आर० देवधर, पृ० /७३

कैप्टन विलर्ड, श्री ओ. गोस्वामी, श्री एस. बन्दोपाध्याय, श्री एस. कृष्णास्वामी, श्री एच.ए. पोपले आदि विद्यानों का मत है कि सितार का अविष्कार अमीर खुसरों ने किया। यह धारणा मान्य नहीं है क्योंकि यदि अमीर खुसरो ने सितार का अविष्कार किया होता तो सितार का उल्लेख अवश्य ही उनके साहित्य में होता। उनके समकालीन इतिहासकार बर्नी ने उस समय के कई कलाकारों और वाद्यों का विवरण दिया है, परन्तु सितार का नाम सारे वर्णन में कहीं नहीं है।

अमीर खुसरो के काल के पश्चात् अकबरी दरबार के प्रसिद्ध इतिहासकार अबुल फज़ल ने **आइने अकबरी** में (१५९०) ई० मियां खुसरो को क़ौल तथा क़लवाना का अविष्कारक माना है किन्तु ख्याल, सितार आदि के सम्बन्ध में कुछ नहीं कहा है। इसके अतिरिक्त अन्य मुस्लिम ग्रंथों से भी इस बात की पुष्टि नहीं होती कि सितार के अविष्कर्ता अमीर खुसरो हैं। रागदर्पण (१६७१ ई०) में अनेक वाद्यों का वर्णन मिलता है, परन्तु सितार का उल्लेख यहां भी नहीं मिलता। कृष्ण भक्तिकालीन कवियों के काव्य में भी अनेक तंत्री वाद्यों का उल्लेख बार–बार मिलता है, किन्तु सितार का नहीं। संगीत रत्नाकर से लेकर चतुर्दण्डि प्रकाशिका तक के संस्कृत साहित्य में सितार का नाम कहीं भी नहीं मिलता है।

उपरोक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि १७वीं शताब्दी तक के मुगलकालीन साहित्य में, कृष्ण भक्तिकालीन साहित्य में, मध्यकालीन संस्कृत ग्रंथों में तथा अमीर खुसरो द्वारा रचित ग्रंथों में भी सितार वाद्य का उल्लेख न मिलने से सितार वाद्य के अविष्कारक अमीर खुसरो नहीं माने जा सकते।

कुछ विद्वानों का मत है कि प्रचलित सितार का अविष्कार अमीर खुसरो ने नहीं बल्कि खुसरो खाँ फकीर ने किया है। श्रीमती सुलोचना यजुर्वेदी और आचार्य बृहस्पति के अनुसार "वर्तमान सितार का आविष्कार नेमत खां सदारंग के छोटे भाई खुसरो खां ने किया जो फीरोज खां अदारंग के पिताजी थे।"[1] श्री सुदर्शन शास्त्री ने अपनी पुस्तक में स्पष्ट रूप से लिखा है कि सितार को अमीर खुसरो फकीर ने निकाला और इस पर तीन तार चढ़ाये इसी कारण इसका नाम सहतार रखा।[2] श्री रमा बल्लभ मिश्र का भी विचार इसी तरह का है। इस मत के समर्थन में दिये गये तथ्यों के परीक्षण से खुसरो खां को सितार के आविष्कारक के स्थान पर प्रचारक कहना अधिक तर्क संगत होगा। विद्वानों के एक वर्ग का यह मत रहा है कि सितार विदेशी (ईरानी) वाद्य है जो मुसलमानों के आगमन

१. खुसरो तानसेन और अन्य कलाकार – आचार्य बृहस्पति, पृ० /६६
२. संगीत सुदर्शन (१९१६ ई०) – पं० सुदर्शनाचार्य शास्त्री, पृ० /२६

के साथ यहां आया। वह तर्क देते हैं कि पर्शियन भाषा में सेहतार का अर्थ है तीन तारों वाला। इनके मतानुसार सितार में भी तीन तार होते थे अतः यह एक विदेशी वाद्य है। इसमें सन्देह नहीं कि ईरान में भी एकतार, दुत्तार, तितार, चौतार आदि वाद्यों का प्रचार रहा है किन्तु उनकी बनावट भारतीय वाद्यों की बनावट से मूलतः भिन्न होती है। भारतीय वाद्यों की अपनी कई विशेषतायें हैं जिन्हें और कहीं नहीं देखा जा सकता। इनमें से मुख्य तीन बातों की ओर संकेत देना ही यहां पर्याप्त होगा।[१]

पहली विशेषता है घुड़च का चपटा होना..... घुड़च की जवारी द्वारा ध्वनि गुंजन की व्यवस्था विश्व में अन्य किन्हीं वाद्यों में नहीं पायी जाती है। यह व्यवस्था केवल मिज़राब वाले वाद्य में होती है।

दूसरी विशेषता है परदों की। भारतीय वीणाओं में परदों के लगाने की जिस प्रकार व्यवस्था होती है वैसी व्यवस्था अन्य देशों में नहीं पायी जाती।

तीसरी विशेषता है चिकारी के तारों की जो वादन के समय केवल छेड़े जाते है तथा जिनसे षडज की ध्वनि सदैव ध्वनित होती है। चिकारी का प्रयोग किन्नरी वीणा के उत्पत्ति काल से ही होने लगा था जो बारहवीं, तेरहवीं शताब्दी तक परिपुष्ट हो गया।

इन विशेषताओं के अतिरिक्त एक और विशेषता देखने में आती है कि भारतीय तंत्री वाद्यों के तुंबे एक विशेष प्रकार का अंडाकार आकार लिए होते हैं, जो विदेशी वाद्यों में दिखाई नहीं देते। चूंकि सितार में ये सभी लक्षण पूर्णरूप से प्रकट होते हैं ऐसी स्थिति में इसे ईरानी वाद्य कहना सत्य पर परदा डालना है।[२]

यदि सितार का निर्माण अमीर खुसरो द्वारा नहीं हुआ और न ये ईरान से आया, तब इसका विकास कैसे हुआ। पं. ओंकार नाथ ठाकुर ने महाराष्ट्र में प्रचलित सितार को सतार कहने की प्रथा का आश्रय लेकर इस शब्द की व्युत्पत्ति सप्ततंत्री से मानी है। उनका कहना है कि सप्ततंत्री वीणा को ही सप्ततार, सत्तार और फिर सतार या सितार कहा जाने लगा। श्री प्रज्ञानन्द स्वामी के अनुसार आधुनिक सात तार वाली सितार प्राचीन चित्रा वीणा का परिवर्तित रूप है।[३] परिवादिनी सप्ततंत्री

---

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /५५
२. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /५५
३. ए हिस्टोरिकल स्टेडी आफ इन्डियन म्यूज़िक – स्वामी प्रज्ञानन्द, पृ० /११६

युक्त वीणा से सितार की उत्पत्ति पं. जगदीश नारायण पाठक मानते हैं।[1] इन विद्वानों ने अपने विचार केवल तारों की संख्या के आधार पर व्यक्त किये हैं क्योंकि चित्रा और परिवादिनी में सात तार लगाए जाते थे और आधुनिक सितार में भी सात तार लगाए जाते हैं। केवल तारों की संख्या में समानता के अतिरिक्त ऐसे कुछ प्रमाण उपलब्ध नहीं होते हैं कि इन वीणाओं को सितार का पूर्व रूप माना जाये।

श्री एस.एम. टैगोर ने 'यंत्र क्षेत्र दीपिका' में सितार की उत्पत्ति त्रितंत्री वीणा से बताई है।[2] इसी प्रकार के विचार डा० लालमणि मिश्र ने भी व्यक्त किए है। उनके अनुसार "शारंगदेव के समय तक जो वीणा त्रितन्त्री के नाम से प्रचलित थी, उसी ने आगे चलकर सितार और तम्बूरा का नाम तथा रूप धारण कर लिया।"[3] ऐसा कोई भी प्रमाण उपलब्ध नहीं होता जिससे त्रितंत्री वीणा का आज के सितार के साथ कोई क्रमिक सम्बन्ध स्थापित किया जा सके। दूसरी महत्वपूर्ण बात यह है कि त्रितन्त्री में परदे नहीं होते थे। अतः यही मानना उचित प्रतीत होता है कि त्रितन्त्री से सितार की उत्पत्ति नहीं हुई है। श्री उमेश जोशी का मत है कि सितार की उत्पत्ति समुद्रगुप्त के काल में हुई है।[4] यह मत भी मान्य नहीं है क्योंकि समुद्रगुप्त काल की वीणाएं नौकाकार थी तथा उसमें परदों का न होना इस बात की पुष्टि करता है कि उस समय सितार वाद्य प्रचलित नहीं था।

सितार के वर्तमान रूप का विकास तेरहवीं अथवा चौदहवीं शताब्दी से प्रारम्भ होता है। अठ्ठारवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध से सेनी घरानों के कुछ उस्तादों ने शिक्षा देने के लिए सितार तथा सुरबहार का सहारा लिया।

सितार का तुंब पनस की लकड़ी से या कद्दू से बनाया जाता है तथा इसमेंसात तंत्रियाँ होती है। वीणा के आधार पर प्राप्त सामग्री का वादन सितार पर संतोषप्रद सिद्ध न हो सका इसलिए सितार के लिए वादन की नई शैली "गत" का विकास हुआ। तंत्र के लिए उपयुक्त गत शैली का निर्माण सेनी घरानों के उस्तादों की ही देन है। इन गतों के निर्माण कर्त्ताओं में निहाल्सेन के पुत्र अमीर खां, जिनके नाम से अमीर खानी गत चली, 'मसीत खां' जिनके नाम से **मसीतखानी** गत चली

---

१. सितार सिद्धान्त (भाग – १) – पं० जगदीश नारायण पाठक, पृ० /६
२. यंत्र क्षेत्र दीपिका – श्री एस० एम० टैगोर, पृ० /४
३. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /४३
४. भारतीय संगीत का इतिहास – उमेश जोशी, पृ० /१४४ – १४५

जो विलंबित लय में है। इसे पश्चिमी बाज भी कहा जाता है। गुलाम रजा खां, जिनके नाम पर 'रजाखानी गत' चली जो द्रुत लय में चलती है और जिसे पूर्वी बाज भी कहा जाता है। मसीतखानी तथा रजाखानी घराने के कलाकार एक दूसरे के घराने की शैली का प्रयोग नहीं करते थे। यह घरानेदार रूप सन् १९४५ के आसपास से ह्रासमान होने लगा और कुछ ही वर्षों में सभी कलाकार मसीतखानी और रजाखानी एक साथ बजाने लगे।

सुरबहार

सुरबहार उत्तर भारतीय संगीत में एक मनोहारी वाद्य है। इस वाद्य का नामोल्लेख प्राचीन तथा मध्यकालीन ग्रंथों में उपलब्ध नहीं होता वास्तव में सुरबहार की उत्पत्ति सितार के पश्चात् हुई है।

सुरबहार वास्तव में सितार का बड़ा रूप है इसकी बनावट लकड़ी की रहती है। सितार की अपेक्षा इसकी दांड़ अधिक चौड़ी होती है। तुम्बा पीछे से चपटा रखा जाता है। कुछ समय से तुंबे के चपटे आकार ने गोलाकार रूप भी धारण कर लिया है। इसे मिज़राब से बजाया जाता है। इसके तार सितार के तार की अपेक्षा थोड़े मोटे होते हैं। इसको थोड़े नीचे के स्वरों में मिलाया जाता है। इसको मिलाने का ढ़ंग व तरीका सितार की तरह ही होता है केवल इसकी आवाज अधिक गहरी होती है।

सुरबहार में हिन्दुस्तानी शास्त्रीय संगीत की गंभीर स्वरावली बजाई जाती है। सितार के गत–तोड़ा आदि इसमें नहीं बजाये जाते बल्कि आलाप–जोड़–झाला–ध्रुपद ढ़ंग सेबजाया जाता है। कभी–कभी बोल और झाला बीनकार लोग परवावज के साथ बजाते हैं।

सुरबहार के अविष्कर्ता के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। पुष्ट प्रमाण के आधार पर कहा जा सकता है कि यह श्रेय प्रसिद्ध बीनकार उमराव खां को जाता है।[1] जिन्होंने अपने शिष्य गुलाम मुहम्मद को इसकी शिक्षा दी। गुलाम मुहम्मद और उनके पुत्र सजद हुसैन दोनों प्रसिद्ध सुरबहार वादक थे।

वर्तमान में सितार ने मधुर ध्वनि की दृष्टि से ऐसी उन्नत अवस्था तथा लोकप्रियता प्राप्त कर ली जिससे सुरबहार वादन का प्रचार बहुत कम हो गया है। उस्ताद अलाउद्दीन खां की पुत्री श्रीमती

---

१. सितार मार्ग – श्री एस० बन्दोपाध्याय, तृतीय भाग, पृ० /१०२
हमारे संगीत रत्न (हाथरस प्रकाशन), पृ० /४५६

अन्नपूर्णा शंकर द्वारा यह परंपरा आज भी सुरक्षित है। उस्ताद इमरत खां आजकल के विशेष सुरबहार वादक है।

सुरसिंगार

सुरसिंगार वाद्य का वर्णन किसी संस्कृत ग्रंथ में उपलब्ध नहीं होता। यह वाद्य रबाब के आकार का किन्तु कुछ लम्बा और चौड़ा होता है। इसकीतंत्रियों की संख्या वही हैजो रबाब में होती है। रबाब के विरूद्ध इसकी तंत्रियां धातु की बनी होती हैं और तारों के नीचे सरोद जैसी धातु की पट्टी लगी होती है। इसमें पर्दे नहीं होते। यह वाद्य रबाब एवं सरोद के बीच वाली स्थिति का प्रतिनिधित्व करता है इसे रबाब का विकसित रूप कह सकते हैं।

इस वाद्य के निमार्णकर्ता के सम्बन्ध में विभिन्न मत पाये जाते हैं मोहम्मद करम इमाम के अनुसार इस वाद्य को ईजाद करने वाले प्यार खां थे। श्री एच.ए. पोपले के मतानुसार रामपुर के भूतपूर्व नवाब कल्बे अली खां बहादुर ने सर्वप्रथम इस वाद्य का अविष्कार किया।[१] श्री ओ.गोस्वामी बनारस के दरबार में एक संगीत सभा की घटना का वर्णन देते हुए तानसेन के वंशज जाफर खां को इसके अविष्कार का श्रेय देते है।[२] विमलकान्त राय चौधरी का भी मत है कि जाफर खां ने वाराणसी के कारीगर से सुरसिंगार का निर्माण कराया था। डा० लालमणि मिश्र भी इसके अविष्कार का श्रेय सेनी धराने के उस्ताद जाफर खां को देते हैं।[३]

सुरसिंगार के खूंटी वाले भाग को बायें कन्धे पर तथा नीचे वाले भाग को जंघा पर रखते हैं। दाहिने हाथ की तर्जनी और अंगूठे से लोहे के कोण को पकड़कर प्रहार करते हैं कुछ कलाकार बीन के समान आड़ी मिज़राब पहनकर भी वादन करते हैं। इसमें रबाब की अपेक्षा विलम्बित आलाप व मींड गमक का कार्य भी सुचारू रूप से सम्पन्न होने लगा तथा चिकारी के कारण झाला वादन भी सम्भव हो पाया।

तानसेन के वंशज छज्जू खां के तीनों बेटे जफर खां प्यार खां तथा बसित खां इस वाद्य के अपने युग के सबसे बड़े कलावन्त थे। जफर खां के उत्तराधिकारी बहादुर हुसैन ने इस वाद्य को लोकप्रिय बना दिया। रामपुर के सर्वश्रेष्ठ बीन वादक उस्ताद वजीर खां, नवाब छम्मन खां, उनके भाई हैदर अली आदि इस वाद्य के उत्कृष्ट वादक रहे हैं।

---

१. द म्यूज़िक आफ इन्डिया – एच० ए० पोपले, पृ० /११६
२. द स्टोरी आफ इन्डियन म्यूज़िक – ओ० गोस्वामी, पृ० /३०२ – ३०३
३. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /११७

रबाब तथा सुरसिंगार का प्रचार सरोद के वर्तमान रूप के विकास के साथ–साथ तिरोहित होने लगा जिसके फलस्वरूप वर्तमान समय में इस देश में कोई रबाब तथा सुरसिंगार का श्रेष्ठ वादक नहीं रह गया है।

रबाब

रबाब अरबी शब्द है। इसके विभिन्न प्रकार इस्लामी देशों में सर्वत्र व्याप्त है जिन्हें प्रहार एवं गज दोनों से बजाया जाता है। इनमें से प्रहार से बजाने वाला रबाब भारत में उत्तर मध्यकाल में प्रचलित रहा। आइने अकबरी (१५९० ई०) और राग दर्पण (१६७१ ई०) में रबाब का वर्णन उपलब्ध है। राधागोविंद संगीत सार तथा मआदनुल मौसीकी (सन् १८५४) के अनुसार इसे लकड़ी से बनी वस्तु से बजाया जाता है जिसे जवा कहते हैं।

रबाब का उल्लेख मध्यकालीन संगीत ग्रंथों तथा कुछ अन्य साहित्यिक ग्रन्थों में उपलब्ध होता है। अहोबल ने अपने संगीत पारिजात में **रबं बहति यद्यस्मान्ततो रवावहः स्मृतः** कहकर इस वाद्य का परिचय दिया है। संगीत के संस्कृत ग्रंथों में अहोबल से पूर्व किसी ने इस नाम का उल्लेख नहीं किया है। यो तानसेन के वंशजों नेइस वाद्य को अपना कर इसकी प्रतिष्ठा बढ़ाई इसलिए अहोबल के समय इसका प्रचलित होना सिद्ध होता है। रबाब वस्तुतः आधुनिक सरोद तथा सारंगी के बीच के वाद्य हैं। गज से बजने वाला रबाब लगभग सारंगी के समान तथा जवा से बजने वाला रबाब लगभग सरोद के समान होता है।

रबाब वाद्य के अविष्कार के सम्बन्ध में मतभेद दिखाई देता है। कई विद्वानों ने इसके आविष्कार का श्रेय अरस्तु, सिकन्दर और अब्दुल्ला को दिया है। अतिया बेगम ने इसकी खोज सिकन्दर जुलकारनेन द्वारा मानी है।[1] श्री एस.एम. टैगोर, प्रजानन्द स्वामी और भैरव प्रसाद श्रीवास्तव आदि विद्वान रूद्रवीणा से रबाब की उत्पत्ति एवं विकास मानते हैं। पर यह मान्य नहीं है क्योंकि पूर्व मध्य युग के संस्कृत ग्रंथकारों ने रबाब वाद्य का नामोल्लेख भी अपने ग्रन्थों में नहीं किया है।

डॉ० लालमणि मिश्र ने रबाब का सम्बन्ध प्राचीन 'चित्रा वीणा' से स्थापित किया और यह माना कि "तानसेन तथा उनके वंशजों ने शास्त्रीय संगीत की सभी विशेषताओं को लाने और वीणा के समान महत्वपूर्ण बनाने के लिए इसे परिष्कृत किया हो। 'संगीत पारिजात' और **संगीत सार** में जिस रबाब का वर्णन है वह आपस में बहुत कुछ मिलता है किन्तु उसमें और सेनियों के रबाब में भिन्नता

---

१. म्यूज़िक आफ इन्डिया — अतिया बेगम, पृ० /३६

दिखाई देती है।"[1] इस मत को स्वीकार नहीं किया जा सकता क्योंकि शारंगदेव (सन् १२१७) आदि प्रसिद्ध ग्रंथकारों ने चित्रा वीणा का वर्णन नहीं किया है जिससे इस तथ्य की पुष्टि होती है कि उनके समय तथा चित्रा वीणा लुप्त हो चुकी थी। अतः तानसेन के समय में प्रसिद्ध रबाब का चित्रा वीणा से सम्बन्ध जोड़ना अधिक उचित प्रतीत नहीं होता।

रबाब लकड़ी के तीन से साढ़े तीन फीट लम्बे तथा खोखले डांड से बनता है। इसके नीचे की ओर एक तुम्बा होता है जो डांड का ही एक हिस्सा होता है। तुम्बे वाला भाग कुछ चौड़ा और ऊपर से चपटा होता है तथा दूसरी छोर की ओर, जहाँ खूटियां लगी रहती है, सिकुड़ता हुआ चला जाता है। तुम्बे का ऊपरी भाग भेड़ की खाल से मढ़ा रहता है, जिसको मांद कहते है। इसमें छह तार होते है जो तांत से बने होते हैं इसको जवा या जरब से बजाया जाता है। जवा से प्रहार सदैव उल्टी तरफ अर्थात् दाहिने से बाएं ही करते है। रबाब का बाज मध्यलय की आलापचारी का है, जिसमें वीणा के समान भींड का विलम्बित अंग प्रायः नहीं पाया जाता। आगे चलकर इसी रबाब के दो नये रूप सामने आये जिनमें से एक को सुरसिंगार तथा दूसरे को सरोद कहा जाने लगा।

सेनिया घराने के गुलाम खां, जफर खां, प्यार खां, बासित खां तथा वज़ीर खां इस वाद्य के श्रेष्ठ कलाकार रहे हैं।

सरोद

वर्तमान में सरोद तंत्र वाद्यो में एक अत्यधिक प्रचलित वाद्य है। अन्य वाद्यों की तरह इसकी उत्पत्ति के सम्बन्ध में विभिन्न मत पाये जाते हैं। कुछ विद्वान इसको शारदीय वीणा का अपभ्रंश माना है, परन्तु मध्यकालीन संगीत ग्रन्थों में इस नाम से कोई वाद्य उपलब्ध नहीं होता। उस्ताद हाफिज अली खां के अनुसार सरोद अफगानिस्तान का साज है और काबुल से यह हिन्दुस्तान लाया गया है। काबुल में इसे लोग रबाब कहते हैं।[2] श्री एस०एम० टैगोर का भी विचार लगभग इसी प्रकार का है। डा० लालमणि मिश्र का मत है कि "रबाब, सुरसिंगार तथा सरोद का आदि रूप प्राचीन चित्रा वीणा में देखा जा सकता है। कैप्टन विलर्ड तथा मो० करम इमाम (१८५६) तक सरोद का प्रादुर्भाव नहीं हुआ था...... सामान्य रूप से यदि देखा जाये तो रबाब सुरसिंगार तथा सरोद एक ही जाति के वाद्य है।[3]

---

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /५०
२. संगीत पत्रिका – जून १९६१, पृ० /१६ – २०
३. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /११७

तर्कसंगत प्रमाणो के अभाव में इन मतो को मानना उचित नहीं प्रतीत होता। अतः सरोद के वर्तमान रूप को रबाब का ही परिवर्तित रूप मानना अधिक उपयुक्त होगा।

सरोद का तुम्बा और दाण्ड एक ही लकड़ी को खोदकर बनाया जाता है जो नीचे से वृत्ताकार होता है। इसके पृष्ठ भाग में खूटियों के पास एक छोटा पीतल का या लकड़ी का तुम्बा भी लगाया जाता है। घुड़च वाले स्थान की ओर चर्म से तथा तरब की खूंटियों वाले स्थान से अटी तक स्टील प्लेट क्रोम वाली लगाते हैं जो थोड़ी गोलाई लिए होती है। इसमें छह तार होते हैं जिसमें चिकारी का तार रिद्म के काम आता है। उस्ताद अलाउद्दीन खां ने आठ तार वाली पद्वति को विकसित किया। वर्तमान समय में ११ से १५ तरबें लगाने का प्रचलन है। इस वाद्य को गोद में लेकर विशेष आसन में बैठकर बज़ाया जाता है। वादन के लिए जवा का प्रयोग किया जाता है जो वर्तमान में नारियल के पके छिलके से तैयार किया जाता है। जवा को दाहिने हाथ के अंगूठे और तर्जनी के मध्य रखकर मुट्ठी बांधकर तार पर प्रहार करते हैं। ऊपर से नीचे की ओर प्रहार करना 'दा' तथा नीचे से ऊपर की ओर प्रहार करना 'रा' कहलाता है। इस प्रकार इसके बोल सितार के बोल के विपरीत बजाये जाते हैं। बायें हाथ की उंगलियों से मुख्य चार तार पर स्वर को दबाकर विभिन्न स्वरों को निकाला जाता है।

सरोद दो शैलियों से बजाया जाता रहा है। एक रबाब अंग तथा दूसरा सुरसिंगार अंग। इसमें अन्य वाद्यों की तरह आलाप जोड़, गत, तोड़ा, झाला, मींड आदि बजा सकते हैं। इस वाद्य के विश्व प्रसिद्ध वादक उस्ताद अलाउद्दीन खां हैं जिनके सुपुत्र अली अकबर खां इस साज़ के सफल कलाकार के रूप में समस्त संसार में प्रसिद्ध हैं।

विचित्र वीणा

आधुनिक तंत्र वाद्यों के प्रचार में विचित्र वीणा क़ी तुलनात्मक रूप से एक नवीन उत्पत्ति है जिसका अधिक प्रयोग उत्तर भारत में होता है। इस वाद्य को विचित्र बीन, बट्टाबीन तथा गौड़ बीन के नाम से भी संबोधित करते हैं। वादन शैली की दृष्टि से विचार करें तो यह एकतंत्री वीणा या ब्रह्मवीणा से कुछ साम्य रखती है।

साधारणतया यह देखा गया है कि विचित्र वीणा उत्तर भारत की बीन या रूद्रवीणा की तरह होता है। दोनों में मुख्य अन्तर यह देखा गया कि विचित्रवीणा चौड़ी व मजबूत लकड़ी का बिना परदों वाला अनेक मुख्य तारों तथा अन्य सहायक तारों वाला होता है। खोखली लकड़ी करीब ३ फीट लम्बी और ६ इंच चौड़ी रहती है तथा दो बड़े तुम्बे होते हैं। इसमें ६ मुख्य तार तांबे व स्टील के तथा पांच चिकारी के तार लगाये जाते हैं। इन ६ मुख्य तारों के नीचे १२ अन्य सहायक तार (तरबे) होते हैं। यह सभी तार रागों के स्वरानुसार मिलाये जाते हैं।

वादक इस वाद्य को सामने आड़ी रखकर बजाता है। यह दोनों तुम्बों के आधार पर जमीन पर रखी हुई होती है। दाहिने हाथ की तर्जनी, मध्यमा और कनिष्ठा अंगुली में मिज़राब पहनकर तारों पर प्रहार करते हैं। स्वरावली निकालने के लिए काँच का एक गोल टुकड़ा होता है जिसे बट्टा कहते हैं (पेपर वेट की तरह) संगीतज्ञ उस टुकड़े को बायें हाथ द्वारा तारों पर एक स्वर से दूसरे स्वर निकालने के लिए दबाकर खिसकाते हैं। विचित्र वीणा पर द्रुत गत बजाना कठिन होता है। लेकिन आलाप जोड़ झाला विलम्बित व मध्यलय की गत ही अच्छी लगती है। प्रत्यक्ष रूप से इस वाद्य को भार द्वारा बजाने से सुविधा नहीं रहती जितनी अंगुली द्वारा बजाने से सुविधा रहती है। विचित्र वीणा में जितनी सुविधा–असुविधा है वे सभी दक्षिण के **गोटुवाद्यम्** में भी है।

१६वीं शताब्दी तक किसी ग्रंथकार ने विचित्र वीणा के नाम का उल्लेख अथवा वर्णन नहीं किया। अतः यह २० वीं शताब्दी का वाद्य है। कहा जाता है कि विचित्र वीणा से उस्ताद अब्दुल अज़ीज खां (सन् १९२७) जो दरबारी संगीतज्ञ थे, ने परिचय कराया था। इसको सांगीतिक स्वरों द्वारा सजाने का ढंग खां साहब ने दक्षिण के **गोटुवाद्यम्** से लिया जो कुछ पहले से प्रसिद्ध था।

वायलिन

वायलिन तंत्र वाद्यों में अधिक लोकप्रिय वाद्य है इसका भारतीय नाम बेला है। विगत शताब्दी के अंत से यह भारतीय संगीत में प्रचलित हो गया है। लोक संगीत में उपलब्ध **सारिंदा** नामक वाद्य से इसकी आकृति मिलती जुलती है परन्तु वर्तमान वायलिन पाश्चात्य देशों की देन है।

भारतीय संगीत में वायलिन के समान गज से बजने वाले वाद्यों का प्रचार प्राचीन काल से रहा है। रावणहस्त वीणा तथा पिनाकी वीणा इसके उदाहरण हैं। नान्यदेव (१०८० सन्) तथा पं० हरिपाल (सन् ११७५) के वर्णन के आधार से स्पष्ट है कि भारत में गज वाद्यों का प्रचलन ११ वीं

१२वीं शताब्दी में हो गया था जबकि वायलिन का अविष्कार १६वीं शताब्दी में माना जाता है। अतः इस सम्बन्ध में भारतीय तथा पाश्चात्य विद्वानों का यह मत है कि गज से बजने वाले वाद्यों का सूत्रपात सर्वप्रथम भारत में हुआ और यहीं से यह विदेशों में फैला। दक्षिण के कुछ मन्दिरों में वायलिन के आकार–प्रकार वाले कुछ चित्र मिलते हैं जो १० वीं व ११वीं शताब्दी के हैं। पाश्चात्य विद्वान रबाब से रिबेक एवं वियेल तथा इससे वायलिन के निर्माण का क्रम बताते हैं।

दक्षिण भारत में वायलिन का प्रचलन १८वीं शताब्दी में हुआ तथा १६वीं शताब्दी के प्रथम दशक से लेकर तीसरे दशक तक उत्तर भारतीय संगीत में वायलिन को लाने का श्रेय श्री गगन बाबू, श्री पी सुन्दरम् अय्यर, पं० विष्णु दिगम्बर तथा उस्ताद अलाउद्दीन खां को है। दक्षिण की अपेक्षा उत्तर भारत में बेला के विलंब से प्रचलित होने का कारण यही समझ में आता है कि उत्तर भारत में सितार और सरोद जैसे एकांकी वादन (सोलो) के सशक्त वाद्य प्रचलित थे। पिछले ४० वर्षो से उत्तर भारत में भी इसकी लोकप्रियता काफी बढ़ गयी है और कलाकार इसमें गत शैली के साथ गायकी शैली को भी उत्कृष्ट ढंग से प्रस्तुत करते हैं। वायलिन विशेष लकड़ी का बनाया जाता है। भारत में सामान्य रूप से वायलिन के तारों की संख्या चार ही रखते हैं, किन्तु आजकल पांच तारों का वायलिन भी प्रचार में आ गया है। दक्षिण भारत में सात तार लगाने का प्रयोग भी हुआ है। पं० वी.जी. जोग ने अपने वायलिन में तरबे लगाई, जिन्हें उन्होंने **माइक्रोटोन** नाम दिया है।

वायलिन में तार पर गज का घर्षण कर नाद की उत्पत्ति की जाती है। इसलिए ध्वनि अखंडित निकलती है। परदा विहीन वाद्य होने के कारण श्रुतियों का प्रयोग कुशलता से किया जा सकता है। इसलिए गायन की संगति में भी यह खरा उतरता है। इस वाद्य में अखंडित नाद, लंबी सूत, मींड, लम्बी घसीट, श्रुतियों को प्रदर्शित करने की क्षमता होने के कारण एक ओर ख्याल शैली का वादन किया जा सकता है तो दूसरी ओर कटबो के कार्य भी सम्पन्न करने की क्षमता होने के कारण गत शैली का वादन भी प्रस्तुत किया जा सकता है। पाश्चात्य देशों में वायलिन को खड़ा रहकर या कुर्सीपर बैठकर बजाया जाता है परन्तु भारत में बैठकर इसका वादन किया जाता है।

ख्याल शैली के वादकों में पं. गजाननराव जोशी, पं. घुंडिराज पलुस्कर, वी.जी. जोग, डी० के० दातार तथा जहुर अहमद के नाम लिये जा सकते हैं। तंत्र शैली के वादकों में गगन बाबू तथा पानसेकर प्रमुख है। श्री गोपालकृष्णन् उत्तरी दक्षिणी दोनों शैलियों के सफल एवं सिद्धहस्त कलाकार हैं।

इसराज

प्राचीन एवं मध्यकाल के १८वीं शताब्दी तक के संस्कृत ग्रंथों में इस वाद्य का उल्लेख नहीं मिलता है। मआदनुल मौसीकी (सन् १८५४) में भी इसका वर्णन न मिलने के कारण यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि १६ वीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध तक इसराज वाद्य की उत्पत्ति नहीं हुई थी। इसकी उत्पत्ति के सम्बन्ध में श्री एस.एम. टैगोर का मत है कि "सारंगी और सितार के मिश्रण से इसराज की उत्पत्ति हुई है।"[1] श्री ओ. गोस्वामी ने इसकी उत्पत्ति का आधार सारंगी बताया है।[2] श्री विमलाकान्त राय चौधरी के अनुसार "सितार की डांड पर सरिंदा के समान खोल मढ़कर इस वाद्य का उद्भव हुआ।"[3] इसकी आकृति के आधार पर यही कहा जा सकता है कि यह सितार और सारिंदा का मिश्रण है। जिसका प्रचलन १६वीं शताब्दी के मध्य में हुआ। यह एक भारतीय वाद्य है।

इसराज के दण्ड की बनावट सादे सितार के समान ही होती है। डाँड के नीचे के भाग में खाल से मढ़कर तबली बनाते हैं। इसमें चार मुख्य तार, १५ तरब के तार तथा १६ परदे होते हैं। इस वाद्य को बजाने के लिए दाहिने हाथ से गज का प्रयोग किया जाता है जिसमें घोड़े की पूंछ के बाल लगे होते हैं। इसराज के दण्ड का पिछला हिस्सा वादक के कन्धे से टिका हुआ रहता है। यह वाद्य गायकी तथा तत्कारी दोनों शैलियों से बजाया जाता है। इस वाद्य का प्रचार बंगाल प्रदेश में अधिक है। तन्जौर के बालसरस्वती तथा उस्ताद अलाउद्दीन खां इसके अच्छे वादक थे।

दिलरूबा

दिलरूबा वाद्य सितार और सारंगी का मिश्रित रूप है जो बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ काल से ही निर्मित हुआ। यह इसराज से मिलता जुलता वाद्य है। यह संभव है कि वादन तकनीक तो वही किन्तु ध्वनि की गंभीरता बढ़ाने के लिए इसराज में जो परिवर्तन किए उसके फलस्वरूप दिलरूबा वाद्य की उत्पत्ति हुई।

---

१. यंत्र कोष – एस० एम० टैगोर, पृ० /७५

२. द स्टोरी आफ इन्डियन म्यूज़िक – ओ० गोस्वामी, पृ० /३०५

३. भारतीय संगीत कोष – विमलाकान्त रायचौधरी, पृ० /१२०

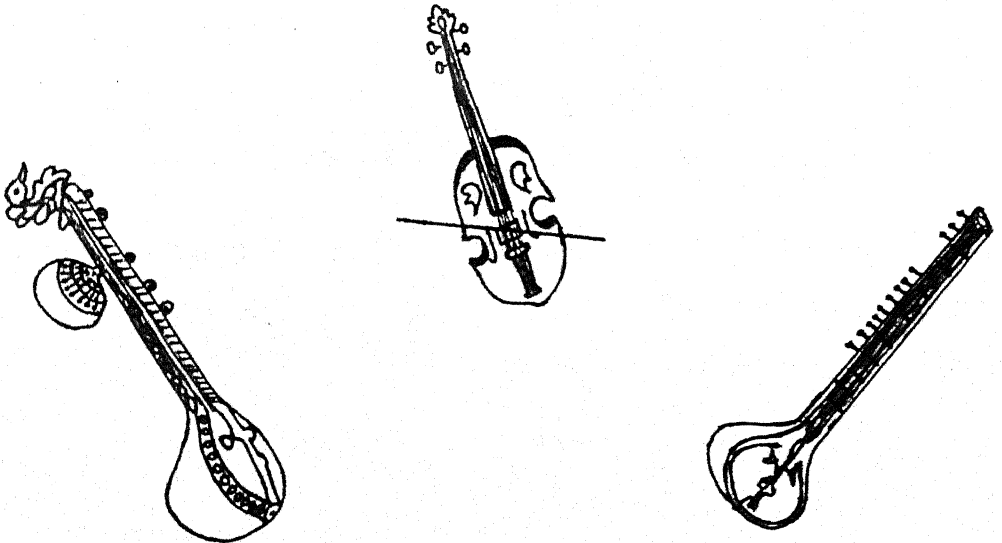
दिलरूबा, का दण्ड इसराज की दण्ड के अपेक्षा लम्बाई में कुछ कम रहता है। इसका ऊपर वाला भाग सितार के समान तथा नीचे वाला भाग सारंगी के समान चौड़ा और चमड़े से मढ़ा रहता है। इसराज की भांति इसे भी बायें कन्धे के सहारे खड़ा करके गज से बजाया जाता है। दिलरूबा में मुख्य चार तार, पांच तार मुख्य तरब के तथा १७ तरब के तार होते हैं जो राग की स्वर व्यवस्था के अनुसार मिला लिए जाते हैं। इस वाद्य में १६ परदे होते हैं, जिन्हें सरकाया जा सकता है इसका घुड़च (ब्रिज) इसराज की अपेक्षा बड़ा होता है। शेष सब अवयव इसराज के समान ही होते है।

इस वाद्य की ध्वनि इसराज की तुलना में गंभीर व अधिक गूंज वाली होती है। गज से बजने के कारण इसमें अखंडित नाद उत्पन्न होता है। वायलिन और सारंगी की अपेक्षा इसमें स्वर स्थान ठीक–ठीक निकालना सरल होता है क्योंकि इसकी दण्ड में पर्दे बने होते हैं। यद्यपि इसमें लम्बी सूत (मींड) बजाना संभव है, किन्तु वायलिन, सितार, सारंगी व सरोद के स्तर की गमक बजाना संभव नहीं। वर्तमान समय में दिलरूबा एक अल्प प्रचलित वाद्य है।

द्वितीय अध्याय

- तंत्र वाद्यों में प्रयुक्त बन्दिश अथवा गत शैली की उत्पत्ति एवं विकास

- वादन शैलियाँ

द्वितीय अध्याय

तंत्र वाद्यों में प्रयुक्त बन्दिश अथवा गत शैली की उत्पत्ति एवं विकास

प्राचीन काल में तत् वाद्यों की वादन सामग्री प्रायः वही होती थी जिसका प्रयोग गान में होता था। "भरत नाट्यशास्त्र से लेकर संगीत रत्नाकर के समय तक अर्थात् लगभग छः – सात शताब्दियों से कुछ अधिक समय तक वीणा का सर्वोपरि स्थान था तथा समस्त भारत में इसका प्रचार था।"[१] वीणा वादन का प्रयोग गान की संगति के निमित्त तो था ही किन्तु जब उसका स्वतंत्र वादन आरम्भ हुआ तो वीणा में नियमबद्ध बोलों से निर्मित सौन्दर्य उपकरणों तथा छन्दों आदि की योजना वादन हेतु की गई।

स्वरों की तालबद्ध रचना को बन्दिश कहते हैं। कंठ संगीत की बन्दिश गीत तथा वाद्य संगीत की बन्दिश गत कही जाती है। बन्दिश की रचना राग ताल और शैली के आधार पर होती है। शास्त्रीय संगीत की विभिन्न शैलियों के आधार पर बन्दिशों की रचना होती हैं। कंठ संगीत की प्रचलित गान शैलियाँ ध्रुपद, धमार, ख्याल, तराना, टप्पा, ठुमरी आदि हैं तथा वाद्य संगीत की शैलियों में मसीतखानी तथा रजाखानी गतें हैं जिन्हें विलम्बित तथा द्रुत गत भी कहा जाता है।

तंत्र वाद्यों में बोलों की सृष्टि का आधार तारपरन क्रिया माना गया है। हमारे पूर्वजों ने जब परवावज की परनों को वीणा पर बजाया तो इसी क्रिया को "तार परन" की संज्ञा दी। वीणा पर किसी परन को ठोंकने से जो मिजराब कटा उसी को बोल कहा गया और यहीं से बोलों की सृष्टि मानी गई। उदाहरणार्थ धिन धिन तेटे तेटे धेधे तेटे घेघे धिन परन के इन बोलों में मिज़राब की ठोक से डा डा डिड ड़िढ़ डिढ़ डिड़ डिड़ बोल बने। इसी प्रकार धेत् क्रधान धा धा की ठोक से डाड़ डाड़ा डड़ा डा डा बोल प्राप्त हुए। इसी प्रकार अनेक परनों की सहायता से बोलों के छन्दों का निर्माण हुआ तथा सौन्दर्य उपकरण से वादन में सहायता प्राप्त हुई।

इन बोलों की सहायता से हमारे पूर्वजों नें निम्नलिखित वादन क्रियाओं की सृष्टि की। धात्–पात्, सलेख–उल्लेख, अवलेख, संधित, भ्रमर, छिन्न, नखकरतरी, स्फूर्ति रवंशिता, कृन्तन, अर्धकरतरी आदि विभिन्न बोलों की सहायता से वीणा में बजने योग्य गतियों (गतों) का निर्माण हुआ और उन गतियों

---

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० १६७

को अलंकृत करने हेतु सौन्दर्य उपकरणों और छन्दों का व्यवहार वादन में सम्मिलित किया गया।

जब वीणा के स्थान पर सितार स्वतंत्र वाद्य के रूप में प्रचार में आया तो उस पर भी वीणा के समान ही ध्रुपद के आधार पर गतियों का व्यवहार होता था। शास्त्रकारों का मत है कि शाह सदारंग ने ध्रुपद के आधार पर विलम्बित लय में सितार पर बजने योग्य सर्वप्रथम गीत का निर्माण किया।

शाह सदारंग के वंशज उस्ताद मसीतखां से पूर्व तक इसी गत शैली का प्रयोग फिरोज़ खां, खुसरो खां आदि कलाकारों द्वारा भी किया गया था। उस समय तक इस गत शैली में यह बन्धन था कि यह केवल किसी एक ही ताल विशेष में प्रस्तुत की जाती थी। इसमें बोलों के क्रम का विधान न था तथा इस गत शैली को कोई नाम भी प्राप्त नहीं था। उस समय तक यह मात्र एक सितार पर बजने वाली गत थी जिसका आधार ध्रुपद का सादा ढ़ांचा था। वाद्य संगीत में वादन की रीति को बाज कहा गया है। किसी भी विशेष व्यक्ति या परिवार द्वारा प्रचलित वाद्य शैली को ही बाज कहते हैं, अर्थात् ढंग,क्रम व रीति को ही बाज कहते हैं।

वादन की यह स्थिति अठारवीं शताब्दी तक विद्यमान रही। अठारवीं शताब्दी के अन्तिम तथा उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक काल से वाद्यों की 'गत' नामक एक नई शैली का आविर्भाव हुआ। इसी समय से कुछ वाद्य गान के प्रभाव से पूर्णतः मुक्ति प्राप्त कर सके।

गत की बन्दिश यद्यपि मूल रूप में गान की शैलियों से ही प्रभावित थी, किन्तु मिजराब के विशेष प्रयोगों के कारण गत की रचना गान से भिन्न रूप में होने लगी। तंत्र वाद्यों के लिए उपयुक्त गत शैली का निर्माण सेनी घराने के उस्तादों की ही देन है। तंत्र वाद्यों में प्रयुक्त हो सकने वाली गतों के निर्माणकर्ताओं में प्रमुख उस्ताद मसीत खॉ जिनके नाम से मसीतखानी गत चली, इनके शिष्य बरकतउल्ला खाँ, बहादुर खाँ सेनी घराने के ही शिष्य गुलाम रज़ा खाँ जिनके नाम से रजारवानी गत तथा निहालसेन के बेटे अमीर खॉ जिनके नाम से अमीरखानी गत चली, प्रमुख थे।[१] ये सभी उस्ताद अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध से लेकर उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध तक हुए है।

गत शैली के विकास क्रम में उस्ताद मसीतखाँ ने इस गत शैली के प्रस्तुतीकरण की ओर विशेष ध्यान दिया। उन्होनें इसके वादन के नियम में सर्वप्रथम बॉट (विभाजन) का नियम प्रस्तुत

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० ५७

किया। उन्होनें बोलों को दिर दा दिर दा रा दा दा रा दिर दा दिर दा रा दा दा रा मे बाँटकर एक नवीन रूप प्रदान किया। सोलह मात्रा की तीनताल में ये गतें बंधी होती है। इस विभाजन नियम के बहुत ही सरल होने के फलस्वरूप बहुत कम समय में यह वादन पद्धति जनसाधारण में प्रचलित हो गई। उस्ताद मसीतखां के इस परिवर्तन के कारण ही इस गत शैली का नाम "मसीतखानी" गत और पूरी वादन पद्धति को मसीतखानी बाज या दिल्ली के बाज की संज्ञा प्राप्त हुई। उस्ताद मसीतखँा द्वारा परिवर्तित गत शैली का इतना अधिक प्रचार और लोकप्रियता बढ़ी कि आज भी प्रायः विलम्बित गत को लोग मसीतखानी ही कह देते हैं।

उस्ताद मसीतखां के समय तक इस गत शैली को विशेष सौन्दर्य उपकरणों से अलंकृत करने की प्रथा नहीं के बराबर थी। मियाँ रहीमसेन ने गत के बोलों द्वारा ही विभिन्न लयों में गत को बजाकर सितार वादन पद्धति को और परिष्कृत किया। उनके पुत्र मियाँ अमृतसेन ने इस गत शैली में विभिन्न लयों के प्रयोग के अतिरिक्त इसमें छोटे–छोटे स्वर समूह (फिक्रों) को बजाकर वादन को और अलंकृत किया। इस वादन पद्धति का अनुसरण उस्ताद हाफिज़ खाँ के समय तक होता रहा। सेनिया घराने के ही अमीर खाँ ने इस वादन पद्धति में फिक्रों का व्यवहार तो किया किन्तु इन फिक्रों की स्वर संख्या बढ़ा दी तथा गत की सीधी आड़ी कहकर गत के बीच में विभिन्न लयों का वादन प्रस्तुत कर सितार वादन पद्धति को और विकसित किया। यह वादन पद्धति बहुत प्रसिद्ध हुई और सेनियों के बाज के रूप में एक लम्बे समय तक व्यवहार में रही। "सितार वादन के क्षेत्र में मसीतखां, रहीमसेन तथा अमृतसेन को **त्रिमूर्ति** माना जाता है"।[१]

उस्ताद इमदाद खां के समय तक इस गत शैली के साथ तबले पर केवल ठेका भरने की प्रथा थी, संगत में टुकड़ा परन या तिहाई नहीं बजाई जाती थी। गत में जो फिक्रें बजते थे वह अधिकाशंतः खाली से तीसरी मात्रा, ग्यारहवीं मात्रा पर समाप्त कर बारहवीं मात्रा से पुनः गत आरम्भ करने की प्रथा थी। इनके समय तक मसीतखानी बाज ध्रुपद के नियमों पर आधारित था। उस्ताद इमदाद खाँ ने इस बाज में ध्रुपद शैली के साथ ख्याल शैली का मिश्रण किया तथा बीन रबाब और पखावज के विभिन्न नियमों और सौन्दर्य उपकरणों का कुशलता से समावेश कर इस बाज को पुनः नवीनता प्रदान की। यह वादन पद्धति अत्यधिक लोकप्रिय हुई और आज भी इस बाज का अनुसरण हो रहा है।

---

१. संगीत बोध – डा० शरतचन्द्र श्रीधर परांजपे, पृ – १४४

जिस समय मसीतखानी गत शैली की वृद्धि और उस के विकास के प्रयास राजस्थान व दिल्ली में हो रहे थे उसी समय में सितार की एक दूसरी शैली रजाखानी शैली लखनऊ, बनारस और जौनपुर में विकसित हो रही थी। लखनऊ नवाबों के दरबारों में मसीतखानी बाज धीमी गति की होने के कारण अधिक रुचिकर न लगी फलस्वरूप मध्य और द्रुत लय के व्यवहार हेतु गतों के एक नये प्रकार का उदय हुआ। इन गतों के निर्माण का श्रेय सेनिया घराने के शिष्य उस्ताद मुहम्मद गुलाम रज़ा को है। जिनके नाम से यह रजाखानी गत कहलायी। इस शैली को प्रचलित तथा विकसित करने का श्रेय उस्ताद प्यार खाँ, नवाब हशमत जंग, कुतुबुद्दौला तथा गुलाम मोहम्मद खां आदि कलाकारों को दिया जाता है।

सितार व सरोद में प्रयुक्त होने वाली विलम्बित तथा द्रुत गतें तीन ताल में ही बजाई जाती थी। कालान्तर में कुछ अच्छे कलाकारों ने रूपक, झपताल आदि में भी गतें बजाना प्रारम्भ किया। किन्तु मसीतखानी के समान इनके छन्दों में कोई विशेषता परिलक्षित नहीं होती। इन तालों में गतें बजाने के लिए ताल के अनुसार मिजराब के सीधे बोल प्रयुक्त किये जाते हैं– उदाहरण स्वरूप रुपक के लिए "दा रा दा रा दा दा रा" झपताल के लिए "दा रा दा दा रा दा रा दा दा रा" आदि। वर्तमान उत्थान से पूर्व तक सितार पर ठुमरी तथा धुन आदि का वादन नहीं होता था किन्तु पूर्वी घराने के लोग रजाखानी गत बजाने के बाद अपनी कलाकारी दिखाने के लिए सितारखानी गत का वादन करते थे। सितारखानी गत प्रायः पीलू, काफी, भैरवी, तिलककामोद आदि रागों में बजाई जाती थी जो अत्यन्त सरस तथा झुमा देने वाले राग हैं। मसीतखानी के समान ही इसके मिजराब के बोल भी निश्चित रहते हैं जो निम्न हैं–

दिर दिर दा –दा –र दा रा –दा –र दा दा – रा – दा रा

जब से सितार पर ठुमरी तथा धुन बजाने की प्रथा चली तब से सितारखानी गत का प्रचलन कम हो गया। पिछले कुछ वर्षो से कुछ नये प्रकार की गतों के निर्माण की चेष्टायें भी की जा रही हैं। प्रसिद्ध सितार वादक विलायत खाँ ने मसीतखानी मिजराब को कायम रखते हुए गतों की ऐसी बन्दिश की है जिससे उसका प्रारम्भ बारहवीं मात्रा की अपेक्षा चौदहवीं मात्रा से होने लगा है। उदाहरण के लिए निम्नलिखित गत रखी जा सकती है–

राग सिन्दूरा[१] (विलम्बित) ताल त्रिताल

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
													नीनी	प	ध
													दिर	दा	रा
सं	सं	सं	संरें	नी	धनी	^प^ध	म	पग	रेमगरे	स	नीध	स			
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा			

रज़ाखानी गत में मिज़राब के निश्चित बोलों के बन्धन न होने से इसकी बन्दिश तथा मुखड़े में विविधता दिखाई पड़ती है। आधुनिक युग में तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में भी रजाखानी गत बजाने का प्रचार बढ़ रहा है। अन्य तालों की गतों में एकताल तथा आड़ाचौताल की कूटगत अथवा मिश्रबानी अति सुन्दर होती है।

---

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० ६०

वादन शैलियाँ

उन सभी तंत्र वाद्यों में जो मिज़राब अथवा जवा से बजते हैं, में मुख्यतः मसीतखानी तथा रज़ाखानी गत बजाई जाती है जिन्हें क्रमशः विलम्बित गत तथा द्रुत गत भी कहते हैं। जो वाद्य गज से बजाये जाते हैं उनमें कुछ कलाकार मसीतखानी एवं रजाखानी गतें बजाते हैं तथा कुछ कलाकार गाने की शैलियां बजाते हैं। इन वादन शैलियों का संक्षिप्त परिचय निम्न है।

मसीतखानी शैली

उस्ताद मसीत खाँ के प्रारम्भिक जीवन के विषय में निश्चित प्रमाण नहीं है जो प्रमाण उपलब्ध हैं उनसे उनके वंशज के बारे में पता नहीं किया जा सकता वरन् उनके सांगीतिक जीवन को जानने का प्रयास किया गया है। मसीतखां के पारिवारिक वंशज के सम्बन्ध में दो मत हैं, एक विचारधारा के अनुसार मसीतखान को फिरोजखान से सम्बन्धित माना गया है।"[१] दूसरे मत के अनुसार मसीतखान को काजरस या राजरस का पुत्र बताया गया है।[२] इस प्रकार दोनों मतों में उन्हें तानसेन का वंशज माना गया है। तानसेन के पुत्र बिलासखान के क्रम में बाद की मान्यताओं के अनुसार फिरोजखान का कोई वंशज नहीं था। अतः पुष्ट प्रमाणों के अभाव में दोनों विचारधाराओं को आंशिक रूप से सत्य माना जा सकता है। यह भी कहा जा सकता है कि मसीतखां का फिरोजखां से सांगीतिक दुनियां में सम्बन्ध था यद्यपि कोई रिश्ता न था। यह भी कहा जाता है कि मसीतखां फिरोजखां का शिष्य था। इसके वास्तविक पिता राजरस व काजरस खां थे। एक अनुमान के अनुसार उनका जन्म १७४० के लगभग हुआ था।

मसीतखां ने सितार को एक नया मोड़ दिया। उन्होंने गैर ध्रुपद तरीके पर अपने ध्रुपद तरीके का प्रभाव डाला तथा तंत्र वाद्यों के लिए एक नवीन गत शैली का निर्माण किया जिसके फलस्वरूप १८वीं शताब्दी के अंत तथा १९वीं शताब्दी के प्रारम्भ में सांगीतिक समाज में उन्होंने विशिष्ट ख्याति अर्जित की। उस्ताद मसीतखां ने वादन के नियम में सर्वप्रथम बांट का नियम प्रस्तुत कर बोलों को दिर दा दिर दा रा दा दा रा में बांट कर एक नवीन रूप प्रदान किया। ये बोल ८ मात्रा के

---

१. भारतीय संगीत कोष — विमला कान्त रायचौधरी (१९६८ संस्करण) — पृ० १११
१. भारतीय संगीत कोष — विमला कान्त रायचौधरी (१९६८ संस्करण) — पृ० १६३

हैं तथा इन्हीं बोलों को दो बार बजाकर सोलह मात्रायें की जाती हैं। सोलह मात्रा की तीनताल होती है। उसी में ये गतें बंधी होती हैं तथा इन गतों का प्रारम्भ १२वीं मात्रा से होता है। उस्ताद मसीतखां के इस परिवर्तन के कारण ही इस गत शैली का नाम "मसीतखानी गत" और पूरी वादन पद्धति को मसीतखानी बाज या दिल्ली बाज की संज्ञा प्राप्त हुई। मसीतखां ने ध्रुपद तत्वों का प्रयोग सितार में किया और गत तोड़ों का अविष्कार किया जो ध्रुपद के सिद्धान्तों पर आधारित था। यदि हम पूर्व दिल्ली गत तोड़ों पर नज़र डालें तो यह पता चलेगा कि किस सीमा तक वे ध्रुपद से प्रेरित थे। यों तो वे पहले भी ध्रुपद से प्रेरित थे किन्तु मसीतखां ने उन्हें एक अद्वितीय नवीनता प्रदान की।

यदि हम मसीतखानी गत की विशिष्टताओं पर विचार करें तो हम पाते हैं कि मसीतखानी गत की मौलिक विशेषता उसके 'प्रहार' है। प्रहारों का शब्दांशों में प्रतिपादन करना जो संभवत: परवावजी प्रहारों का 'बीन' में परिवर्तन है– यही इसका मूल विचार प्रवेश है। यहां यह विशेष ध्यान देने योग्य है कि तंत्र वाद्यों के प्रहारों के लिए कथनीय शब्दांशों का प्रयोग सर्वप्रथम सितार एवं गत के सन्दर्भो में हुआ। ऐसा कोई प्रमाण नहीं कि बीन प्रहारों के लिए काफी समय बाद तक कोई निश्चित शब्दांश थे। किसी विशिष्ट कर्णप्रिय तरीके में प्रहारों की रचना को मेलाडी कहा गया जिसकी अद्वितीय विशेषता यह थी कि वह गायन की पाबन्दियों से मुक्त था। यही मसीतखानी गत की विशेषता है जो ध्रुपद का प्रभाव दर्शाती है। राग की विशुद्धता, एक नियमित स्वरूप और कर्णप्रिय धीमी गति ही ध्रुपद के प्रभावकारी तत्व हैं। इन्हीं कारणों से कुछ मसीतखानी गतों को ध्रुपद का, सितार पर विलम्बित लय में बजाने योग्य, रूपान्तर कहा जाता है।

मसीतखानी गत की सारी विशिष्टतायें जैसे कर्णप्रियता, अलंकरण, तकनीकी एवं लययुक्तता तोड़ों में भी व्याप्त है। यह निश्चित रूप में कहना संभव नहीं कि कौन से तोड़े मसीतखां की मौलिक रचनाओं में से हैं। किन्तु १६वीं शताब्दी की कुछ पुस्तकों व समकालीन कलाकारों के द्वारा कुछ संभावनायें रखी जा सकती हैं। तोड़ो का प्रारम्भिक अनुभाग राग के सुरीलेपन के लिए होता था। तत्पश्चात् अन्तरा संचारी तथा आभोग का प्रयोग होता था। तोड़े का यह प्रारंभिक अंश ध्रुपद के आलाप की धीमी गति जैसा समझा जा सकता है। यद्यपि गत की विशेषता उसके सुरीलेपन और बोल रचना की एकरूपता है। तोड़े का शेष भाग सितार वादक की इच्छानुसार परिवर्तित किया जा सकता है।

मसीतखानी शैली में रागों का प्रभाव रागों के विकास एवं कुछ बीन तकनीकों में प्रदर्शित होता है फिर भी मसीतखानी संगीत का यह प्रभाव ध्रुपद का न होते हुए एक अनूठा गैर ध्रुपदीय वाद्य संगीत था जो उस समय विकास के मार्गों मे अग्रसर होते हुए सितार वाद्य के लिए अत्यधिक उपयुक्त था। मसीतखां के कार्य का एक महत्वपूर्ण पहलू यह था कि यह एक पुरानी परंपरा का एक नवीनीकरण है। ठीक उसी तरह जैसे ख्याल संगीत में नियामत खां का प्रयास था। मसीतखां द्वारा विकसित गत तोड़ा जिसे दिल्ली बाज कहा गया, १६वीं शताब्दी में दिल्ली एवं राजपूताना में सितार का मुख्य स्वरूप रहा। उनके समकालीन ही कम प्रचलित फिरोजखानी बाज का भी विकास रूहेलखंड में हुआ।

मसीतखां के अनुयायी बहादुर खां और दूल्हा खां ने गत तोड़ो को बीन अंग से विकसित किया तथा बाद में अनुयायियों ने इसे एक नई धारा दी। उनके अनुयायी रहीमसेन व अमृतसेन ने ध्रुपद का आधार रखते हुए इसे एक नया युक्तसंगत मौलिक स्वरूप प्रदान किया। यद्यपि उन दिनों प्रचलित सेनिया परंपरा में ध्रुपद की विशुद्धता को महत्व दिया जाता रहा, किन्तु रहीमसेन व अमृतसेन ने ध्रुपद के बन्धनों को कम महत्व देकर उसमें ख्याल एवं अन्य पद्धतियों का सम्मिश्रण किया। इसलिए सितार वादन के क्षेत्र में अपने महत्वपूर्ण योगदान के लिए मसीतखां, रहीमसेन तथा अमृतसेन को 'त्रिमूर्ति' माना जाता है।[१] सेनिया घराने में गत की शुद्धता व बारीकता में बहुत ध्यान दिया जाता था। इन प्रमुख कलाकारों के समय में इस गत का क्या स्वरूप था उस पर संक्षिप्त प्रकाश डालना समीचीन होगा।

रहीमसेन के समय में मसीतखानी गत का स्वरूप

गग	रे	सस	नी	रे	ग	ग	ग	रेरे	ग	मम	प	म	ग	रे	सा
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	३				×				२				०		

इसी स्वरों में प्रयुक्त बोलों में भिन्नता इस प्रकार दिखाई देती है–[२]

१. संगीत बोध — डा० शरतचन्द्र श्रीधर परांजपे, पृ० /१४४

२. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen Miner, P/181

दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	३				x				२				०		

बोलों का तीसरा प्रकार–

दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	रा
	३				x				२				०		

मियां अमृतसेन ने बोलों में थोड़ा अन्तर कर उसके माधुर्य में वृद्धि की–

दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	रा
	३				x				२				०		
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	३				x				२				०		

(i) गत शुद्ध सारंग रचनाकार बहादुर खाँ[१]

						मीड़			
बोल	- डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	ड़ा
परदा संख्या	– 11	11	10	8	6	6	56	8	12

				मीड़		
डा	ड़िड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा
10	10	10	9	9	10	11

(ii) गत सिन्ध भैरवी रचनाकार मियां अमृतसेन[२]

	3				x				2				0		
डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा
10	13	13	16	16	16	9	10	9	11	10	13	11	13	11	13
11		15	0								9	10			
												11			

१. संगीत सुदर्शन — सुदर्शन शास्त्री, पृ० /१२५

२. संगीत सुदर्शन — सुदर्शन शास्त्री, पृ० /६५

उपरोक्त गत में दो तीन स्वरों की मींड ली गई है। मींड का चिन्ह न देकर परदा संख्या के नीचे ही उन परदों के अंक लिखे हैं।

(iii) गत देसकार रचनाकार मियां अमृतसेन[१]

डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	डा	ड़ा
8	7	7	7	9	10	6	6	6	7	7	7	9	10	11	17

(iv) अमृतसेन के पुत्र निहालसेन द्वारा राग खमाज में रचित गत[२]

						नी	ध			नी	प				
सां	नी	नी	सं	ध	प	रे	नी	ध	प	म	ग	ग	म	प	ध
दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				२				०				३			

मियां अमृतसेन से उस्ताद अमीर खाँ के समय तक उपरोक्त प्रकार की मसीतखानी गतें ही अधिक व्यवहार में थी। उस्ताद अमीर खां ने जो परिवर्तन किया उसका एक उदाहारण राग दरबारी कान्हणा में दर्शाया गया है।

सस	नी	सस	ध	-	-	नी	स	रे	ग	ग	ग	म
दिर	दा	दिर	दा	ऽ	ऽ	रा	दा	रा	दा	दा	रा	दा
	०				३				x			

रे	स	-	-	स	स	-	ग	-	-	मम	-	प	ध	म	प
रा	दा	ऽ	ऽ	रा	दा	ऽ	र	ऽ	ऽ	दिर	ऽ	दा	रा	दा	रा
२				०				३				x			

ग	म	रे
दा	दा	रा
२		

---

३. संगीत सुदर्शन – सुदर्शन शास्त्री, पृ० /४६

४. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen Miner, P/199

उपरोक्त उदाहरणों को देखने से एक बात स्पष्ट होती है कि प्रत्येक गत को दिर दिर बोल से ही प्रारंभ किया गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि सेनीय वंशीय वादकों की रचनाओं का यही विधान था कि वे गतों को दिर दिर से प्रारंभ करते थे।

गतों के विकास क्रम में सेनी वंशीय मियां अमृतसेन तथा अमीर खां ने इस गत शैली में विभिन्न लयों के प्रयोग के अतिरिक्त इसमें छोटे–छोटे स्वर समूह (फिक्रों) को बजाकर वादन को और अलंकृत किया। इसी घराने के उस्ताद मुश्ताक अली खां ने 'फिकरे' को परिभाषित करते हुए कहा है कि ये तोड़े के पूर्व बिना पूर्व अभ्यास के सितार वादन में कहे गये वाक्यांश है। ये गत के बोल काटते है और इस तरह उसकी गहनता व सुन्दरता बढ़ाते है। इस परिभाषा के अनुसार "फिकरा" तोड़े की प्रस्तावना है। इस तरह का 'फिकरा' आज भी परंपरागत सितार वादन में सुनने को मिलता है। कई बार 'फिकरे' गत में मिलकर उसकी गति रिदम् एवं मेलाड़ी में परिवर्तन लाते है। जिसमें गत तीव्र हो जाती है।

फिकरे

उदाहरण स्वरूप सेनीय वंशीय उस्ताद उमर खां ने राग गुर्जरी के गत में कुछ फिकरे इस तरह दिए है।[१]

फिकरा — १

ध	नी	ध		मे	ग		मे		ध			
दिर	दा	दिर	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	-		आदि
									X			

फिकरा — २

ध	नी	ध	ग		मे	ध	नी	सां	संनी	संनी	नी	ध	मे	ध	रेग	गरे	रे	स
दिर	दा	दिर	दा		रा	दा	दा	रा	दादिर	दारा	दा	दिर	दा	रा	दादिर	दारा	दा	रा
						X									o			

१. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen MIner, P/201

फिकरा—३

ध	नी - ध - ध नी ध नी ध - म - ध म ग म	ध
दिर	दा - दा - दा दिर दा रा दा - रा - दा दिर दा रा	दा आदि
		X

उमर खां के अनुसार यह टेक्नीक ध्रुपद की लयकारी अंग से ली गई है।

आजकल अधिकांशतः निम्न बोलों की मसीतखानी गतों का प्रयोग किया जाता है—

दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा
	३	X	२	०

उपरोक्त बोलों के अतिरिक्त मसीतखानी शैली के अन्तर्गत इसी प्रकार की गतें व्यवहार में रहीं। कुछ लोगों ने इसी गत शैली में दा दा दा दा — दा रा दा रा और दा दिर दा रा का दुगुन व चौगुन में प्रयोग किया। इस प्रकार के बोलों का प्रयोग अधिकतर रबाब और सरोद वादकों के घराने के कलाकारों ने ही अधिक किया है। मसीतखानी रचनाओं के प्रचलित स्वरूपों की स्वरलिपि से यह स्पष्ट होता है कि मसीतखानी पहले की अपेक्षा आजकल अधिक विलम्बित लय में प्रस्तुत होती है।

फिरोज़खानी गत शैली

अट्ठारहवीं शताब्दी में नियामत खान "सदारंग" नाम के एक प्रसिद्ध बीनकार तथा ख्याल रचयिता हुए जो मुहम्मदशाह रंगीले (१७१६—१७४८) के दरबारी संगीतज्ञ थे। नियामतखां के वंश के बारे मे कहा जाता है कि वे मियाँ तानसेन की पुत्री के खानदान मे दसवें व्यक्ति थे परंपरा के अनुसार नियामत खां के छोटे भाई खुसरो खांन थे जो भारतीय संगीत मे सितार के प्रर्वतक माने जाते है। खुसरो खां के पुत्र फिरोज खां जिन्हें अदारंग भी कहा जाता है को न्यामत खां 'सदारंग' की पुत्री ब्याही थी। जयपुर के प्रसिद्ध सितारिये अमृतसेन के शिष्य पण्डित सुदर्शनाचार्य शास्त्री के अनुसार फिरोज़खां, मसीतखां के पिता थे परन्तु यह मत सर्वसम्मत नहीं है।[१] तत्र वादन के इतिहास में जिनमें मुख्य रूप से सितार एवं सरोद है उसमें फिरोजखां का नाम उल्लेखनीय है। फिरोजखानी सितार एवं सरोद घरानों में गत का एक प्रकार है। फिरोजखां ने अपने पिता व चाचा से संगीत की शिक्षा प्राप्त की। अतः उनमें दोनों संगीतज्ञों के गुणों का समावेश पाया जाता है।

---

१. भारतीय संगीत कोष — विमलाकान्त राय चौधरी (१९६८), पृ /१११

फिरोज खां को ध्रुपद तथा ख्याल के रचयिता के रूप में मान्यता प्राप्त है तथा यह भी कहा जाता है कि उन्होंने **तराना** की भी रचना की। यह विशिष्ट बात है क्योंकि तराना और तंत्रवाद्य में समरूपता है। रहमान द्वारा लिखित (१८०६) **मिराते-आफताब नुमा** में फिरोजखान को एक उत्कृष्ट ध्रुपद, तराना और ख्याल के रचयिता के रूप में दर्शाया गया है।[१] फिरोजखां ने तंत्रवादन की एक नई शैली प्रस्तुत की जो फिरोजखानी गत शैली कहलाई। कहा जाता है कि यह गत शैली प्राचीनतम गत शैली है, परन्तु कुछ विद्वान इस मत से सहमत नहीं है।

फिरोज़खानी बाज का प्रचार–प्रसार मुख्य रूप से रुहेलखंड में तथा दिल्ली के आस–पास के क्षेत्रों में हुआ। ऐतिहासिक साक्ष्यों के अनुसार फिरोज़खान दिल्ली शासक मुहम्मद अजीमुद्दौला "आल्मगिरि द्वितीय" के राज्य दरबार में ध्रुपद रचयिता के रूप में नियुक्त थे। सन् १७५७ में दिल्ली शासक की मृत्यु के बाद वे दिल्ली से चले गये। आचार्य बृहस्पति का मत है फिरोजखां आलमगिरि द्वितीय के शासनकाल के अन्त में दिल्ली दरबार छोड़कर रूहेलखंड चले गये। "वहां वे नवाब सादुल्ला खान के आश्रित थे।"[२] सादुल्ला खान कादरबार वर्तमान रामपुर शहर के ३० मील दक्षिण में स्थित था।

रूहेलखंड के अधिकांश तंत्रकार अफगानी रबाब वादक थे। इन्हीं रबाब वादकों के वंशज सरोद के प्रसिद्ध कलाकार हुए। फिरोजखानी गतें अपनी विशिष्ट लक्षणों के कारण सरोद वादन हेतु अधिक उपयुक्त थी। इसी कारण रामपुर संगीत परंपरा में फिरोजखानी गत अधिक समय तक जीवित रही। यह गत सरोद तथा सितार वादकों में अधिक प्रचलित थी। फिरोजखान के रुहेलखंड में बसने के फलस्वरुप फिरोजखानी बाज का प्रचार–प्रसार इस क्षेत्र में अधिक होने लगा यह वह समय था जब मसीतखां द्वारा विकसित **गत-तोड़ा** जिसे दिल्ली बाज कहा गया, १६वीं शताब्दी में दिल्ली एवं राजपुताना में सितार के मुख्य बाज के रूप में प्रचलित हो रहा था।

१६ वीं तथा २० वीं शताब्दी के प्रारंभ में फिरोजखानी गत को "मध्यम और तेज" गति वाले गत से अलग नहीं किया जा सका। परन्तु २० वीं शताब्दी के प्रमुख सरोद वादक राधिका मोहन मोइत्रा के अनुसार फिरोज़खानी गत को उसके विशेष गुणों के कारण पहचाना जा सकता है। इन गुणों का विश्लेषण करने पर कुछ लक्षण उभर कर सामने आते है। इनमें प्रमुख लक्षण है **मध्यम गति** का होना। यह कहा जाता है कि फिरोजखानी गत मध्यम गति के ही योग्य है। इस बाज का दूसरा लक्षण **बोल प्रहार** है, जो रूचिकर लय तथा मेलाडी की विविधता से परिपूर्ण है।

---

१. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen MIner, P/88
२. संगीत चिन्तामणि – आचार्य वृहस्पति पृ० /३५६

फिरोज़ खां के तराने में स्वरों का रूचिकर प्रहार और अन्तराल प्रभावशाली था। फिरोज़खानी गतों की एक अन्य विशेषता लम्बी गतें तथा मेलाडी से सम्पूर्ण होना है। विद्वानों के अनुसार फिरोज़खानी गतें बड़ी होती हैं व ये दो तीन आवर्तन की हुआ करती हैं। इसमें जहाँ स्थाई समाप्त होती थी वहीं से अन्तरा प्रारंभ हो जाता था। ये मध्य लय की गत हुआ करती थीं और इसे "खुफलीदार गतें" भी कहते थे।

फिरोज़खानी गत शैली का किन्हीं कारणों से अधिक प्रचार प्रसार न हो सका जबकि मसीतखानी व रजाखानी गत शैली आज भी प्रचलन में हैं।

संगीत की पुस्तकों तथा अन्य स्रोतों से फिरोजखान के बारे में अधिक सूचना उपलब्ध न होने के कारण फिरोजखानी गतों के बारे में भी विस्तृत जानकारी न उपलब्ध हो सकी। फिर भी प्राप्त सामग्री के आधार पर माना जाता है कि फिरोजखानीबाज एक स्वतंत्र वादन शैली है। फिरोजखानी गतों के मूल रुप तो प्राप्त नहीं होते फिर भी वादन परंपराओं से प्राप्त इन गतों के कुछ उदाहरण हमें एलेन माइनर के शोघ प्रबन्ध में देखने को मिले जो निम्न है–

राग मेघ[१]

म	मध	-ध	ध	सं	-	-	-सं	ध	-	ध	प	म	ग	रे	स
दा	रदा	-र	दिर	दा	-	-	-द	दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर
x				२				०				३			
स	सस	-स	स	म	-म	म	म	ध	ध	ध	म	सं	संसं	-सं	स
दा	रदा	-र	दा	दा	-र	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				२				०				३			

सितार चन्द्रिका (१८६३) में राग गारा में एक गत इस प्रकार मिलती है।[२]

ग	रे	ग	गग	ग	स	रे	रेरे	रे	नी	स	सस	स	स	स	स
दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा
		x				२				०				३	

१. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen MIner, P/206

२. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen MIner, P/207

ध़ ध़	नि़ -नी़ स स	रे प पप पप	म मग -ग रे	स स
दा दा	दा -र दा रा	दा रा दिर दिर	दा रदा -र दा	दा रा
	x	२	०	३

प म	प पप प ग	म मम म रे	ग गग ग रे	स स
दा दा	दा दिर दा दा	दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा रा
	x	२	०	३

कुछ फिरोजखानी गतों के बोलों में मसीतखानी शैली की झलक दिखाई देती है। जिससे संभवतः इस आशय को बल मिलता है कि यह मसीतखानी और रजाखानी शैलियों के मध्य की है ऐसा ही एक उदाहरण "स्वर ताल समूह" (१६१५) में राग मल्हार में प्राप्त होता है।[१]

ध	सं ध प म	म - - -ग	रे - स रे	म ग -ग
दिर	दा दिर दा रा	दा - - -र	दा - दा रा	दा रदा -र

ग म ध सं	-सं सं सं ध	प म म म	ग रे -स
दा दिर दा रा	-र दा दा रा	दा दिर दिर दिर	दा रदा -र

फिरोज़खानी गतों को स्वरलिपि दृष्टि से पूर्वी बाज गत से अलग करना कठिन है लेकिन इसकी वादन परंपराओं को देखा जाये तो यह दोनों एक दूसरे से भिन्न रूप में बजाई जाती है। किसी भी बाज की अच्छी गतें सदैव लिखित रूप में न मिलकर उनकी वादन परंपराओं में ही मिलती।

रज़ाखानी गत शैली

मसीतखानी बाज की वृद्धि और उसके विकास के प्रयास जिस समय जयपुर, झझर और अलवर में हो रहे थे उसी समय तंत्रवाद्यों विशेषकर सितार एवं सरोद की दूसरी शैली रज़ाखानी गत शैली, सेनिया घराने के ही संगीतज्ञों द्वारा लखनऊ, बनारस और जौनपुर में विकसित हो रही थी।

१. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen MIner, P/208

तराना का अनुकरण कर सितार आदि वाद्यों परबजने योग्य गत को रजाखानी गत कहा जाता है। इस गत की उत्पत्ति के विषय में कुछ विद्वानों का मत है कि मसीतखां के शिष्य गुलाम रज़ा ने इस वादन शैली की सृष्टि की और उसी अनुसार इसका नाम रज़ाखानी हुआ।[१] जबकि दूसरे मतानुसार "मसीतखां ने स्वयं अपने शिष्य के लिए इस वादन शैली की सृष्टि की। मसीतखानी बाज अपने वंश के लिए रखकर अपने प्रिय शिष्य के संतोष के लिए उनके नामानुसार इस बाज की रचनाकर उन्हें शिक्षा प्रदान की।"[२] इस वादन शैली को पूर्वी बाज भी कहा जाता है। क्योंकि गुलाम रज़ा के वंशज और शिष्य दिल्ली से पूर्वांचल में आकर वास करते थे।

ऐसा प्रतीत होता है कि इस गत शैली की उत्पत्ति के पीछे तत्कालीन सांगीतिक परिस्थितियां ही विशेषकर उत्तरदायी थीं। लखनऊ के नवाबों के दरबारों और रईसों की महफिलों में ध्रुपद जैसी गंभीर गायंकी के प्रति जनरूचि कम होती जा रही थी तथा अपेक्षाकृत चंचल गायन वादन प्रकारों की ओर बढ़ रही थी। उस समय मसीतखानी बाज ही प्रस्तुत किया जा चुका था परन्तु श्रोताओं को यह धीमी गति का वादन रूचिकर नहीं लगता था अतः इस परिवर्तित परिवेश में गुलाम रजा खां ने समय की मांग के अनुसार मध्य और द्रुत लय के व्यवहार हेतु गतों के एक नये प्रकार का निर्माण किया जो उन्हीं के नाम से रज़ाखानी गत शैली कहलाई। गतों को द्रुत बजाना ही इस शैली की विशेषता थी। इन गतों के निर्माण तथा प्रचलन का श्रेय सेनिया घराने के शिष्य उस्ताद प्यार खां, नवाब हशमतजंग, कुतुबुद्दौला तथा गुलाम मुहम्मद खां आदि कलाकारों को है जिन्होंने सितार पर अनेक द्रुत गतों की बंदिशें निर्मित की जिनके उदाहरण मैं आगे दूंगी।

यदि हम गतों का बोलों की दृष्टि से विश्लेषण करे तो देखते हैं कि मसीतखानी वादन में सरल बोलों का व्यवहार होता है जबकि रज़ाखानी वादन में युक्त बोलों का प्राधान्य दिखाई देता है और यह विलंबित लय में नहीं होती। आजकल मसीतखानी गत बजाने के बाद रज़ाखानी गत बजाने का प्रचलन है जिस प्रकार ख्याल गाने के बाद तराना गाने की रीति ही सुप्रचलित है। रजाखानी गत वादन के बोलों के साथ तराना का सामंजस्य प्रदर्शित होता है।

रजाखानी गत का राग यमन में एक उदाहरण जिसमें सरगम न देकर तराना की वाणी व गत के बोल मात्र दिये गये हैं निम्नलिखित है[३] —

---

१. भारतीय संगीत कोष — विमलाकान्त राय चौधरी (१९६८ सं०), पृ० /१५९
२. वही पृ० /१२०
३. भारतीय संगीत कोष — विमलाकान्त राय चौधरी (१९६८ सं०), पृ० /१२१

स्थाई

- ता - ना दी - - - म् ता - ना दी - - - म्

- डा र डा डा - - - र डा र डा डा - - - र

ता - ना तु - - - म

डा र डा डा - - - र

ता - ना देर देर देर देर देर देर तुम देर

डा र डा डेरे डेरे डेरे डेरे डेरे डेरे डा डेरे

त्रो दा - रे ता ना दे - र ना दे - र ना दे - रे ना ता

द्रे डा र डा डा रा डा - र डा डा - र डा डा - र डा रा

रज़ाखानी गत शैली के अन्तर्गत तीन प्रकार की गतें प्रचार में है –

(१) पूर्वी बाजन की गतें जिनका आधार ठुमरी गायन शैली था और जिनकी रचना सेनी घराने के शिष्यों ने की थीं।

(२) रज़ाखानी गत का वह प्रकार जिसकी रचना सेनीय घराने के वीणा वादकों और उनके शिष्यों ने की थी।

(३) रज़ाखानी गत का वह प्रकार जिसकी रचना सेनी घराने के रबाब वादकों और उनके शिष्यों ने की थीं।

रज़ाखानी गत का प्राचीनतम प्राप्त रूप क्या था उस पर थोड़ा प्रकाश डालना समीचीन होगा। उन्नीसवीं शताब्दी के पूर्वार्द्ध में पूर्वी बाज या रजाखानी गत के मुख्य प्रचारक लखनऊ के प्रमुख ध्रुपदिया तानसेन के वंशज प्यार खां के भाई बासत खां थे। इलियास खां के अनुसार बासत खां की गतें अधिकाशंतः ४८ या ६४ मात्राओं की होती थीं। बासत खां द्वारा रचित राग भूपाली में ४८ मात्राओं की एक गत उस्ताद करामतुल्ला खां की १६०८ में छपी पुस्तक 'इसरारे करामात' से प्राप्त होती है जो संभवतः ठुमरी पर आधारित प्रतीत नहीं होती।[१]

---

१. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen Miner, P/217

स	ध़	स	-स	रे	ग	-	ग	रे	ग	प	प	प	ग	गरे	-रे	रे
दा	रा	दा	-र	दा	दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा

ग	प	ध	सां	सां	रें	रें	रें	सां	संध	-ध	प	सां	ध	ग	-
दा	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	रा	दा	-

ध	-	प	ध	प	ध	ध	प	-	ग	प	प	प	पग	-रे
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दिर	दा	दा	रदा	-र

पूर्वी बाज की गतों के बाद रचयिताओं ने छोटी तथा तीव्र गतों का निर्माण किया। लखनऊ प्रमुख सितार वादकों में प्यार खां के वंशज कुतुबद्दौला थे। उन्हीं के द्वारा रचित राग गारा की एक गत मिर्जा रहीम बेग की पुस्तक 'तहसील–ए–सितार' (१८७४) से प्राप्त होती है[१]–

-	ग	ग	-	म	-	-	ग	-ग	ग	स	-	-	ऩी	-ऩी	ऩी
-	दिर	दा	-	दा	-	-	दा	-र	दा	दा	-	-	दा	-र	दा

स	-	स	-	ग	-	ग	-	म	प	म	म	ग	गरे	-रे	स
दा	-	रा	-	दा	-	रा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा

उस्ताद प्यार खां के एक अन्य शिष्य हशमत जंग ने बाद में ठुमरी के आधार पर अनेक रजाखानी गतों की रचना की। निम्नलिखित राग गारा में गत को उस्ताद इलियास खां ने हशमत जंग की प्रसिद्ध गत बताया है जिसे सितार तथा सरोद के कलाकार अक्सर बजाते हैं[२]–

---

१. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen MIner, P/220
२. Sitar & Sarod in 18th + 19th Centuries --- Allen MIner, P/221

o								x							
-	ध़	-ध़	नी़	स	रे	ग	म	ग	-	रे	ग	स	रे	नी़	स
-	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
नी़	स	नी़	रे	स	सनी़	-ध़	स	नी़	नी़ध़	-प़	नी़	ध़	प़	म़	-
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दिर	दा	रदा	-र	दिर	दा	रा	दा	-

-	ध़	-ध	नी़	ध़	नी़	स	-	-	ध़	-ध़	नी़	स	रे	ग	-
-	दा	-र	दा	दा	रा	दा	-	-	दा	-र	दा	दा	रा	दा	-

रजाखानी में जिन गतो की रचना ठुमरी के आधार पर हुई उनमें बोल कम हैं – ऐसा एक उदाहरण निम्न है –

गग्	मम	ग्-	ग्रे	-रे	सा-	नी्	सस	ध	नी्	स	-	सस	म
दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा-	दा	दिर	दा	रा	दा	ऽ	रदा	दा
		०				३							

-	मम	ग्	-	ग्	मम	धध	नीनी	सं-	संनी	-नी	ध-	म	-	गग्	रे
-	रदा	दा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा-	दा	-	दिर	दा
२				०				३							

-	सस
-	रदा
२	

इस प्रकार की गतों की रचना सेनी घराने के वीणा वादकों और उनके पुत्रों व शिष्यों ने की है जिनमें उस्ताद बरकतउल्ला खां और उस्ताद मुश्ताक अली खां के नाम मुख्य हैं इन वादकों ने इसी बंधन की गतों को 'असली रजाखानी' गत कहा है।

रजाखानी गत की सबसे बड़ी विशेषता यही है कि इसमें प्रयोग किये जाने वाले बोल 'दा' 'दिर' 'दाऽर' और 'द्रा' आदि रहे तथा कहीं कहीं गत के बोलों को भी दो तीन अथवा चार मात्राओं तक लम्बा कर दिया जैसे–

ग	मम ग रे॒ सा	- ऩी - रे॒	सा - - रे॒	ग मम ध, ग
	०	३	x	२

इसके परिणामस्वरूप गति बहुत द्रुत हो गयी सेन वंशीय द्रुत लय की गतें भी दो–दो अथवा अधिक आवृत्तियों में बजती सुनाई देती है। परन्तु रजाखानी गतें प्रायः एक ही आवृत्ति में समाप्त हो जाती है। रजाखानी गतों में तबला वादक को 'सम' के अतिरिक्त ताल के अन्य स्थान भी स्पष्ट दिखाई देते रहते हैं, परन्तु सेनियों की गतों में ये स्थान भी प्रायः धोखे देने वाले ही होते हैं। इन्हीं कारणों से तंत्रकार भी इन्हें छोड़ते गये और रजाखानी गतें ही अपनाने लगे[१]।

रजाखानी गतों में बोलों के प्रयोग से प्रत्येक घराने ने अपनी कल्पना और अनुभूति का खुलकर प्रयोग किया है। रजाखानी के अन्तर्गत कम बोलों की गतें, अधिक बोलों की गतें, तथा अनागत बन्धान की गतें इस प्रकार गतों के अनेक स्वरूप प्रचार में थे और उनमें से आज मध्यलय की तथा द्रुतलय की दो ही गतें अधिक प्रयोग में और प्रचार में है। उन्हीं गतों को अपने अपने घराने के वादक अपने ढ़ंग से बजाते हैं।

तंत्र वादन शैली का आधुनिक स्वरूप

यह सर्वविदित है कि भारतीय संगीत संसार की सभी संगीत पद्धतियों में सबसे प्राचीन है। शास्त्र पक्ष के अतिरिक्त समय के साथ साथ इसके क्रियात्मक पक्ष का भी विकास हुआ और धीरे–धीरे इसमें परिवर्तन भी होते रहे। इन्हीं परिवर्तनों के कारण आज हम देखते हैं कि प्राचीन भारतीय संगीत की अपेक्षा आधुनिक संगीत बहुत विकसित है।

आधुनिक समय में तंत्रवाद्यों के गजतत् वाद्य के वर्ग की वादन शैलियों पर विचार करें तो हम पाते हैं कि इस वर्ग के वाद्यों में सारंगी और वायलिन ही अधिक प्रचलित हैं। दिलरूबा और इसराज का प्रचार अब बहुत कम हो गया है। इन वाद्यों पर मुख्यतः गायन की संगत के लिए ही वादन किया जाता है मगर

---

१. सितार मलिका – भगवतशरण शर्मा, पृ० /३८

उ० बिन्दु खां, उ० शकूर खां, पं०सुरसहाय, पं० गोपाल मिश्र और उस्ताद गुलाम साबिर आदि कुछ ऐसे कलाकार हुए हैं जिन्होंने इन वाद्यों पर स्वतंत्र वादन करके प्रसिद्धि अर्जित की। वर्तमान में पं० रामनारायन तो सारंगी पर स्वतंत्र वादन ही करते हैं। आजकल इन वाद्यों पर सितार एवं सरोद की भांति गतें बजाने का भी प्रचलन हो गया है।

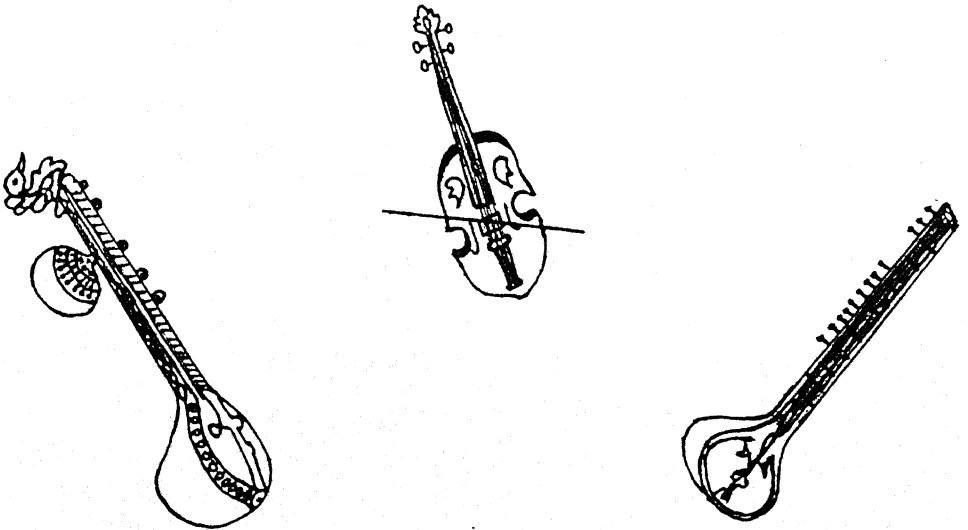
तंत्र वाद्यों की विभिन्न वादन शैलियों के सम्बन्ध में डा० लालमणि मिश्र का विचार है कि सन् १९४०–४५ के लगभग सितार के दो बाज ही प्रचलित थे – मसीतखानी तथा रजाखानी। दोनों स्वयं में पूर्ण थे तथा अलग–अलग घरानों के परिचायक थे एक घराने का कलाकार दूसरे घराने की शैली का प्रयोग नहीं करता था। इन दोनों शैलियों का यह घरानेदार रूप सन् १९४५ के आसपास से ह्रासमान होने लगा और कुछ ही वर्षो में सभी कलाकार मसीतखानी और रजाखानी एक साथ बजाने लगे[१]। यह परिवर्तन कंठ संगीत की ख्याल शैली के प्रभाव से हुआ। ख्याल शैली में जिस प्रकार विलम्बित ख्याल के बाद द्रुत ख्याल गाया जाता है, उसी के अनुरूप तंत्रकारों ने मसीतखानी गत को विलम्बित तथा रज़ाखानी गत को द्रुत के रूप में प्रयुक्त करना प्रारंम्भ कर दिया।

वर्तमान समय के तंत्रवादकों के प्रसिद्ध घरानों (विशेषकर सितार एवं सरोद) के कलाकारों की वादन शैलियों के आधुनिक स्वरूप का विश्लेषणकरें तो पाते हैं कि इन शैलियों के स्वरूप में पहले के कलाकारों की शैली की अपेक्षा अधिक अन्तर है। आज के सितार और सरोद की वादन शैलियां पहले से बहुत विकसित हैं और इनमें कल्पना का बहुत अधिक स्थान मिलता है। लेकिन दूसरी ओर इसमें पुरानी शैली के कठोर नियम का अभाव भी दिखाई देता है। आजकल तंत्र वादन में गतों के साथ–साथ तानों और तिहाइयों का बहुत अधिक प्रयोग हो गया है जो कि पहले के कलाकारों के बाज में नहीं था। आलाप, जोड़ बजाने की रीति में भी परिवर्तन देखने को मिलता है। ध्रुपद गायकी के नियमों के स्थान पर आजकल अनेक कलाकार अपनी कल्पना व भावना के अनुसार रागों का आलाप बिना किसी नियम के स्वतंत्र रूप से करते हैं। गतों के बजाने में छन्द, फिकरों का भी प्रयोग पहले से बहुत कम हो गया है। गतों के साथ विभिन्न लय में तानों और तिहाइयों का अत्याधिक प्रयोग सुनने को मिलता है। वर्तमान तंत्रवादन की शैली ख्याल व ठुमरी गायन से अधिक प्रभावित है जिसके कारण यह पुराने समय की शैली से अधिक काल्पनिक और स्वतंत्र है। इन सब कमियों के होते हुए भी वर्तमान तंत्रवादन शैली का स्वरूप पहले समय की शैली से अधिक विकसित रोचक और लोकप्रिय है।

---

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लाल मणि मिश्र, पृ० /५६

तृतीय अध्याय

- "राग" शब्द का अर्थ एवं विकास
- थाट पद्धति की उत्पत्ति एवं महत्व
- थाट पद्धति में काफी एवं भैरव थाट का स्थान

तृतीय अध्याय

"राग" शब्द का अर्थ एवं विकास

यह सर्वविदित है कि हिन्दुस्तानी संगीत में आजकल राग गायन वादन का प्रचार है। राग मूलतः भारतीय है, राग जैसी संकल्पना विश्व के किसी भाग में नहीं है।

अनेक शास्त्रों में "राग" शब्द का रूढ़ार्थ प्रयोग देखने को मिलता है, जैसे काव्यशास्त्र में 'राग' अथवा 'द्वेष' तथा पूर्वराग, अनुराग, वैघकशास्त्र में राग खांडव, खगोल शास्त्र में उपराग तथा संगीत शास्त्र में ग्राम राग आदि के प्रयोग से 'राग' शब्द के अर्थ का ज्ञान होता है। हिन्दी शब्द कोष में **"राग"** शब्द के अनेक अर्थो में एक, स्वर ताल और लययुक्त संगीत प्राप्त होता है। चूँकि यहॉ राग शब्द का प्रयोग संगीत से सम्बन्धित है अतः हम इसका अर्थ संगीत के परिपेक्ष में जानने का प्रयास करेगें।

संगीतशास्त्र में राग शब्द का प्रयोग मुख्यतः दो अर्थो में मिलता है। सामान्य अर्थ में 'राग' शब्द रंजकता का वाचक माना जाता है और विशेष अर्थ में वह एक ऐसी ध्वन्यात्मक रचना है, जो स्वर तथा भाव दोनों से ही समन्वित है। राग शब्द की उत्पत्ति 'रञ्ज' धातु से हुई है जिसका अर्थ हैं **रंजन करना**। अतः संगीत में 'रंजक स्वर समूह' के रूप में राग की कल्पना व्यक्त की जा सकती है। राग गायन के प्रचारित होने पर रूचि एवं मतविभिन्नता के कारण उनमें अनेक परिवर्तन किए गए है, इसीलिए अनेक संस्कृत ग्रंथकारों ने 'राग की विविध परिभाषाएं दी हैं । मतंग मुनि ने 'राग' को इस प्रकार परिभाषित किया है।

स्वरवर्ण विशेषेण ध्वनिभेदेन वा पुनः ।
रंजयते येन यः कश्चित् स रागः सम्मतः सताम् ।।

'योऽसौ ध्वनिविशेषस्तु स्वरवर्ण विभूषितः।
रन्जको जनचित्तानां स च राग उदाहृतः ।।[१]

---

१. मतंग कृत वृहंद्देशी, शलोक २८० – २८१

अर्थात्— षडजादि स्वरों एवं स्थाई आदि वर्णो से विभूषित वह ध्वनि विशेष राग है जिससें मनुष्यों के मन का रंजन होता है।

शारंगदेव ने राग का वर्णन इस प्रकार किया है।

'चतुर्णामपि वर्णानां यो रागः शोभनों भवैत्।
स सर्वो द्वश्यते येष्यु तेन रागाः इति स्मृताः।।[१]

अर्थात— जो राग स्थायी, आरोही, अवरोही, सन्चारी वर्णो से शोभित हो, वह सब कुछ (वर्णचतुष्टय) जहॉ दिखाई देता हो, वे राग कहे गये हैं।

श्री गोविन्द राव जी टेबे ने राग शब्द को इन शब्दों में परिभाषित किया है—

"राग रचना का अर्थ वह नाद तरंग है, जो सप्तक के स्वरों को उत्कर्ष अथवा अपकर्ष करने पर उत्पन्न होती है एवं जो ह्रदय को छू जाती है। राग वह भाषा है जो स्वरों से बोली जाती है। राग वह स्वर रचना है जो दश लक्षणों से युक्त होती है।"[२]

ओ० गोस्वामी के अनुसार—

"The Raga were the outcome of the effort of the artists to reduce the law and order of the tunes that come and go on the lips of the people."[3]

राग का मुख्य कर्त्तव्य है कि वे व्यक्ति के संवेगों को जागृत करे चाहे वह सुखद अवस्था के हो या दुखद स्थिति के। इसी कारण राग का नवरसो के साथ भी संबंध माना जाता है।

"The main characteristics of Rag is its Power to evoke the emotions"[4]

प्राचीन काल में मतंग मुनि ने मूर्च्छनाओं को ही राग की संज्ञा दी थी। इन मूर्च्छनाओं में स्वर निहित थे जिनके द्वारा की गई रस निष्पत्ति ही राग निरूपण का सृोत है। इस संबंध में संगीतायन

---

१. उद्घृत कैलाश चन्द्रदेव बृहस्पतिः 'भरत का संगीत सिद्धान्त' (प्र० से० १६५६), पृ २००
२. संगीत कला विहार (जून–८५) तारा दीक्षित, पृ १६०
३. The story of Indian Music by O. Goswami P/54
४. The story of Inidan Music by O. Goswami P/54

में उल्लिखित है– "मानव हृदय की विशेष अवस्था को ही राग की संज्ञा दी है। राग का अर्थ है– क्रोध, अनुराग, रक्तवर्ण, रंजक, द्रव्य इत्यादि। संगीत में 'राग' को चित्तरंजक सुर या स्वर विन्यास समझा जाता है। राग सभी प्राणियों के चित्त को रंजित या आकर्षित करता है।"[१]

विमलकान्त राय चौधरी ने राग की व्याख्या करते हुए लिखा है– "विशेष नियमाबद्ध क्रमप्रधान एकत्र स्वर–विन्यास जो जनचित्त को आकृष्ट करता है अथवा अनुरक्त करता है उसे राग कहा जाता है।"[२] उनके अनुसार राग एक ऐसी रचना है जो पूर्णतः स्वरों कें निश्चित विन्यास पर निर्भर है। जो एक क्रम से ध्वनित होते है। किन्तु सभी स्वर–संक्रम संगीत राग नहीं है। राग निर्माण के लिए राग विशेष के नियमों का इतना ध्यानपूर्वक पालन करना पड़ता है कि जब तक स्वयं संगीतज्ञ का उद्‌देश्य अन्य किसी राग की छाया दिखाने का न हो, कुछ क्षणों के लिए भी वैसा नहीं हो सकता। एक राग को अन्य रागों से पृथक रखने के लिए विभिन्न नियम बनाए गए है।

इन परिभाषाओं से यह निष्कर्ष निकलता है कि स्वर वर्ण विभूषित ध्वनि जहॉ नाद के रूप की द्योतक है, वहॉ रंजकता राग की आत्मा है।

रागों का विकास

संगीत के इतिहास का एक प्रमुख अंग राग रागिनियों के उस परिवर्तन से सम्बद्ध है, जिसमें प्राचीन व नवीन विचार धाराओं का उद्‌भव व विकास प्रदर्शित करते हुए राग रागिनियों का क्रमबद्ध विवेचन प्रस्तुत किया जाता है।

प्राचीन संगीत से आशय उस पूर्व प्रसिद्ध संगीत से है जिसका वर्णन प्राचीन संस्कृत ग्रंथों से प्राप्त होता है। पौराणिक धारणा है कि संगीत कला का सृजन सृष्टि की रचना करने वाले ब्रह्मा जी ने की, इसीलिए सभी प्रमुख देवी–देवता किसी–न–किसी वाद्ययन्त्र के प्रति आकर्षित है। जैसे सरस्वती–वीणा, विष्णु शंख, शिव डमरू तथा श्रीकृष्ण बासुरी को अपना अभिन्न सहचर या सहचरी मानते है।

---

१. संगीतायन — अमल दास शर्मा, पृ० /५७
२. राग व्याकरण — विमलकान्त रायचौधरी, पृ० /६

संगीत की उत्पत्ति के विषय में विद्वानों ने ईश्वर का आश्रय लिया है क्योंकि विधाता द्वारा सृजित समस्त नैसर्गिक ध्वनियों में संगीत ही संगीत भरा है, जिसे सांगीतिक शब्दावली में 'नाद' का नाम दिया गया है। ये विशेष नैसर्गिक ध्वनियां ही कालान्तर में विभिन्न नामावली प्राप्त करते हुए सर्वप्रथम मतंग मुनि के 'बृहद्देशी' ग्रंथ में 'राग' के नाम से अभिहित हुई जिसके रूप, उद्भव स्थल तथा संख्या में तो परिवर्तन हुआ है परन्तु शब्द में कोई परिवर्तन नहीं हुआ।

प्राचीन युग में या मध्य युग में राग व्यवस्था का रूप वैचित्रय कैसा था उसका निरूपण करना आज अत्यन्न कठिन है, क्योंकि संगीतज्ञों के विभिन्न प्रकार के संस्कार थे तथा संगीत लिपि भी प्रचलित नहीं थी जिसके फलस्वरूप कलाकार की मृत्यु के साथ ही उसकी संगीत सम्पदा भी लुप्त हो जाती थी। केवल शिष्य परंपरा से ही संगीत प्रवाहित रहता था इसमें सन्देह नहीं कि– वर्तमान राग संगीत उसका विकसित रूप है।

रागों के सम्बन्ध में जाति सम्बन्धी सिद्धान्त भरतमुनि के काल से ही चले आ रहे है। यह सर्वविदित है कि संगीत का पहला प्रामाणिक ग्रंथ भरतमुनि कृत **नाट्यशास्त्र** ही माना जाता है। भरत ने अपने समय में प्रचलित समस्त गीत शैलियों को जातियों में विभक्त किया। जातियां स्वर वर्णयुक्त सुन्दर गेय रचनाए होती थीं। जाति राग का पूर्व रूप है। प्रचलित लोक धुनें इन जातियों का आधार बनीं उन्हीं को परिष्कृत व नियम बद्ध कर इनका विकास हुआ। कालान्तर में मतंग ने अपने ग्रंथ बृहद्देशी में इसकी परिभाषा इस प्रकार दी है–

"श्रुति ग्रहस्वरादिसमूहाज्जयंन्तः इति जातयः।"

अर्थात– श्रुति ग्रह स्वर आदि के समूह से जिसकी रचना होती है उसे जाति कहते है।

"यथा योगं ग्राम द्वयाज्जायन्तः इति जातयः।"

अर्थात– जाति की उत्पत्ति दोनों ग्रामों से होती है। भरत ने अपने नाट्यशास्त्र में षडज ग्राम से चार शुद्ध तथा तीन विकृत जातियां मानी तथा मध्यम ग्राम से ३ शुद्ध तथा ८ विकृत जातियां उत्पन्न मानी इस प्रकार षडज ग्राम से ७ तथा मध्यम ग्राम से ११ कुल १८ जातियां प्रचलित थीं।

आचार्य कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति ने "भरत का संगीत सिद्धान्त" नामक पुस्तक में जाति को इस प्रकार परिभाषित किया है– "रंजन और अदृष्ट अभ्युदय को जन्म देते हुए विशिष्ट स्वर ही विशेष प्रकार के सन्निवेश से युक्त होने पर जाति कहे जाते है।"

जाति की उपयुर्क्त सभी व्याख्याओं से स्पष्ट है कि विशिष्ट स्वरों की रचना, जो रस निष्पत्ति के उपयुक्त हो, जाति कहलाती है। स्वरो की विशिष्टता से भरत का तात्पर्य जाति के लक्षणों से है। दूसरे शब्दों में जाति के स्वरों की विशिष्टता उसके लक्षणों द्वारा स्पष्ट होती हे। भरत ने जाति के दस लक्षण बताए है।

ग्रहांशों तारमन्द्रो च न्यासोपन्यास एव च।
अल्पत्वं च बहुत्वं च षाडवौडुविते स्तथा ।। (१६६)

अर्थात– ग्रह, अंश, तार, मंद्र, न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाडव तथा औडव, राग के ये दस लक्षण थे। जाति गायन वस्तुतः गांधर्वगान था जो बहुत ही प्राचीन समय से चला आ रहा था। भरत ने प्राचीन गांधर्वगान की चली आ रही परिपाटी पर ही जातियो के लक्षण बताए। भरत मुनि द्वारा उल्लिखित जाति के दस लक्षण के महत्व को स्वीकार करने वाले दूसरे विद्वान मतंग है–"मतंग ने भी अपने बृहद्देशी ग्रन्थ में जातिगायन में ग्रह और अंशस्वर का बहुत महत्व बताया है उनके अनुसार भी जातिगायन ग्रहस्वर से ही शुरू होता था।"[१] १३ वी शताब्दी में शारंगदेव ने अपने ग्रंथ संगीत रत्नाकर में जाति के १३ लक्षण माने है और भरत के दस लक्षणों में सन्यास विन्यास व अन्तरमार्ग ये तीन लक्षण जोड़ दिए।

भरत मुनि द्वारा प्रतिपादित जाति के दस लक्षणों तथा शारंगदेव द्वारा उसमें जोड़े गए ३ लक्षणों के आलोक में हम जाति और आधुनिक राग के लक्षणों की तुलनात्मक व्याख्या कर यह जानने का प्रयास करेंगे कि प्राचीन जातियों के लक्षण आधुनिक राग गायन में किस सीमा तक तथा किस रूप में विद्यमान है।

---

१. संगीतांजलि भाग ७ — पं० ओंकारनाथ ठाकुर, पृ० /२

(१) जाति गायन प्राचीन काल में प्रचलित था और राग गायन आधुनिक काल में। जाति गायन में ग्रह स्वर का बड़ा महत्व था। ग्रह स्वर से ही जाति गायन प्रारम्भ होता था।

आजकल राग गायन में **ग्रह स्वर** का महत्व समाप्त हो गया है आज प्रायः सभी राग षडज से ही प्रारम्भ होते हैं किन्तु यह कठोर नियम भी नही है राग के किसी अन्य स्वर से ही रागालाप प्रारम्भ किया जा सकता है।

(२) जाति गायन में **अंश स्वर** का प्रयोग राग के वादी स्वर के रूप में किया जाता था तथा जाति में एक से अधिक अंश स्वर भी हो सकते थे। प्रत्येक जाति या ग्रह व अंश स्वर एक ही होता था।

आजकल राग गायन में केवल एक स्वर वादी माना जाता है तथा उसका चौथा या पांचवा स्वर सम्वादी माना जाता है।

(३) जाति गायन में जाति का अंतिम स्वर निश्चित होता था जिसे **न्यास स्वर** कहते थे। किन्तु राग का कोई निश्चित अंतिम स्वर नहीं होता और गायक वादक सामान्यतः षडज पर ही अपनी कलाकृति समाप्त करते हैं। राग गायन में किसी स्वर पर बार बार रूकने को न्यास करना कहते है। इस तरह जाति का न्यास राग में थोड़ा बदल गया है।

(४) जाति का अपन्यास लक्षण राग में न्यास तक सिमट गया है। जाति में किसी रचना के मध्य भाग का अंतिम स्वर अपन्यास कहलाता था किन्तु आज की शब्दावली में यही स्वर न्यास कहलाता है।

(५)–(६) जाति का अल्पत्व बहुत्व लक्षण राग में अपरिवर्तनीय है। राग में भी स्वरों का स्थान अल्प अथवा बहुत्व होता है।

(७)–(८) जाति गायन में षाडव–औडव शब्द व इनके अर्थ में आधुनिक राग गायन तक कोई परिवर्तन नहीं हुआ है।

प्राचीन काल में षाडव–औडव से जाति में प्रयोग किए जाने वाले स्वरों की संख्या का बोध होता था और आधुनिक काल में भी इनसे राग में प्रयोग किए जाने वाले स्वरों की संख्या का ही बोध होता है।

(६–१०) जाति गायन में प्रत्येक जाति की मन्द्र और मध्य सप्तको में सीमा निर्धारित थी किन्तु राग गायन में ऐसा नही है। हाँ यह अवश्य है कि कुछ राग पूर्वांग प्रधान होते है तो कुछ उत्तरांग प्रधान। किन्तु इसका यह अर्थ नही है कि पूर्वांग राग सप्तक के उत्तरार्द्ध व उत्तरांग प्रधान राग सप्तक के पूर्वार्द्ध में नहीं गाए जाते।

शारंगदेव ने भरत के दस लक्षणों के अतिरिक्त तीन लक्षण और माने है– सन्यास,विन्यास और अन्तरमार्ग इनमें सन्यास और विन्यास को न्यास का ही प्रकार कहा जा सकता है। तिरोभाव आर्विभाव क्रिया का प्रयोग जिस अर्थ में जातिगायन में किया जाता था उसी अर्थ में राग गायन में भी किया जाता है।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि राग गायन कोई नवीन शैली नहीं है बल्कि जाति गायन का विकसित रूप है।

भरत ने रागों के बारे में विशेष परिभाषा नहीं दी है जबकि राग शब्द को "नाट्यशास्त्र" में कई बार प्रयुक्त किया गया है परन्तु यह बात ध्यान देने की है कि भरत ने 'राग' शब्द का प्रयोग नाट्यशास्त्र में उल्लिखित "जातियों" की चर्चा करते समय विभिन्न स्थानों पर किया है। रागों के लिए "राग" शब्द का प्रयोग कहीं भी नही किया है। जिस राग मार्ग की व्याख्या भरत द्वारा नहीं की गई है उस राग की स्पष्ट व्याख्या सर्व प्रथम मतंग के ग्रंथ में स्पष्ट हुई–

"रागमार्गस्य यद्रूपं यन्नोम्तं मरतादिभिः।
निरूप्यते तदस्मामिर्लक्ष्य (ल) क्षणसंयुतम्[१]।।"

१. मतंग कृत वृहद्देशी – सम्पादक बाल कृष्ण गर्ग, हाथरस, पृ० /८१

राग के अर्न्तगत केवल ग्रामराग ही नहीं वरन् देशी रागांगादि भी आते है जिनका वर्णन भरत, कोहल, शारंगदेव, मतंग आदि ने किया है इसके अतिरिक्त नान्यदेव के 'भरतभाष्य' में भी देशी रागों का वर्णन मिलता है।

१३वीं शताब्दी के प्रारंभ में ग्राम रागों में परिवर्तन हुआ। देशी संगीत के कारण गान्धर्वगान तो लुप्त हो गया तथा देशी रागों का आधार रागांग, भाषांग, क्रियांग और उपांग हो गए। इनमें से कुछ शास्त्रकार ग्रामराग और रागांगों को अपने अपने मतानुसार मान्यता देते थे। ऐसा प्रतीत होता है कि १३ वीं सदी से पूर्व भी देशी रागों का प्रचलन था, ऐसा संकेत १२ वीं सदी के संस्कृत कवि पं० जयदेव के "गीत गोविन्द" ग्रन्थ की अष्टपदियों से ज्ञात होता है।

मध्यकाल में रागों की संख्या में काफी भेद और परिवर्तन हुए तथा रागों को "मेलों" के अर्न्तगत रखा गया। इस काल में रागों की कल्पना स्त्री और पुरूष की कल्पना के आधार पर थी परन्तु इसका कोई वैज्ञानिक आधार नहीं मिलता। "मेल पद्धति के साथ–साथ मध्ययुग में राग रागिनि परंपरा का उल्लेख मिलता है जिसका आधार संभवतः मतंग के ग्राम राग एवं उसकी भाषा विभाषा थी। भाषादि के नाम स्त्रीवाचक थे।"[१]

इस प्रकार प्राचीन काल से आधुनिक काल तक ग्राम, मूर्च्छना, जाति, मेल तथा थाट के विषय में शास्त्रकारों ने अपने विभिन्न मत व्यक्त किए और इस आधार पर रागों का विभाजन भी किया। इन शास्त्रकारों द्वारा रागों के लिए स्वर स्थान, स्वरों की संख्या तथा रागों के नियमों में अनेक परिवर्तन हुए।

राग रचना के आधुनिक नियम

आधुनिक काल में राग रचना के दो प्रकार के विभाजन देखने को मिलते हैं– सामान्य तथा विशेष।

---

१. स्वर और रागों के विकास में बाद्यो का योगदान – इंद्राणी चक्रवर्ती, पृ० /४६७

सामान्य नियम वे है जिनसे "रागों" का निर्माण होता है तथा विशेष नियम वे हैं जिनसे रागों का अपना पृथक रूप स्वरूप निर्धारित होता है तथा वे एक दूसरे से प्रथक पहचाने जा सकते है।

आधुनिक काल में पं० भातखंडे जी ने राग रचना के लिए निम्नलिखित सामान्य नियम बताए हैं–

(१) राग को किसी थाट अथवा मेल से उत्पन्न होना चाहिए।

(२) राग के लिए निश्चित आरोह अवरोह होना चाहिए।

(३) राग के लिए वादी, विवादी, सम्वादी आदि स्वर निश्चित होने चाहिए।

(४) राग में कम से कम ५ स्वर प्रयोग होने चाहिए।

ऐलेन डानिलोन के अनुसार–

"Melodies comprising less than five notes cannot be called Raga (Modes) but are mere melodic figures, combination of two or three or four pleasing notes from melodic figures. A Rag must have five notes.[1]"

(५) किसी राग में मध्यम पंचम स्वर एक साथ वर्जित नहीं होना चाहिए।

(६) राग में शुद्ध विकृत स्वर क्रम से नहीं आने चाहिए।

उपरोक्त नियमों के अतिरिक्त राग की रचना में अनेक तत्वों का सहयोग लिया जाता है जिनमें प्रमुख है– वर्ण, गति या चलन, ध्वनि स्तर, विराम (न्यास या अपन्यास) स्वरों का लगाव आदि। इन सब लक्षणों के होते हुए भी 'राग' का रंजक होना सबसे बड़ा धर्म है। कोई भी स्वरावलि यदि रंजक नहीं हो तो वह 'राग' नहीं कहला सकती है। राग मूलतः काफी प्राचीन सृष्टि है, किन्तु समय परिवर्तन

---

1. The Ragas of Northern Indian Music --- by Alain Danielon - P /1

के साथ ही साथ रागों की संख्या, रागों के नाम तथा रागों के नियमों में परिवर्तन होना स्वाभाविक है। प्राचीन काल में संचार व्यवस्था कठिन थी, अतः एक विशिष्ट राग के स्वरूप की दूर अंचल में गाए जाने वाले राग से तुलना करना असंभव था। इसलिए रागों के रूप, लक्षण व गुणों में परिवर्तन और भेद होना स्वाभाविक था।

भातखण्डे जी ने कहा है–"ऐतिहासिक दृष्टि से अब हमारे पास न प्राचीन स्वर ही हैं और न राग रूप ही हैं। हमारे रागों के नाम यदि प्राचीन रागों से मिल भी जाते हैं तो पुरातन के नाम पर सिवा नाम सादृश्य के हमारे पास कुछ नहीं है, श्रुति स्थानों के अनिश्चित एवं स्वर स्थानों के विकृत रूप से हमारे प्रचलित राग रूप सभी आधुनिक हैं।[१]"

इन्हीं कारणों को ध्यान में रखते हुए "राग" का अध्ययन सहज नहीं है। स्वरों के हेर फेर से मनोरंजन होने पर उसे राग नहीं कह सकते। राग के लिए नियमों का निश्चित होना अत्यन्त ही आवश्यक है। इस सम्बन्ध में आचार्य बृहस्पति ने भी अपना समर्थन दिया है–

"किसी स्वर सप्तक के आरोहावरोह को 'राग' नहीं कहा जाता। अलंकार या पल्टे भी राग नहीं होते। विशिष्ट क्रम और विशिष्ट अनुपात से किया जानेवाला स्वरों का वह प्रयोग राग है, जिसमें विशिष्ट विशिष्ट स्वरों पर ठहराव हो। राग की स्थापना शनैः शनैः होती है, इस स्थापना का आधार प्रत्येक राग के चार मुकाम होते है जिनके आधार पर बढ़त की जाती है। यह बढ़त श्रोताओं के मन को विशिष्ट भावनाओं में रंगती है और वह रंग धीरे धीरे गाढ़ा होता जाता है।[२]"

अतः निष्कर्ष रूप से हमें इस बात को स्वीकार करना ही होगा कि चाहे ग्राम मूर्च्छना रूपी राग का बीज हमें कैसा ही मिला है परन्तु 'राग' का यह बीज भरत की जातियां ही थीं जिनके आधार पर आज हम 'राग' गा–बजा रहे हैं और इन जातियों की पृष्ठभूमि वैदिक काल में ही तैयार हुई थी।

---

१. भातखंडे संगीत शास्त्र हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति (भाग–१), पृ० /२
२. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६ सं०), पृ० /८०

थाट पद्धति की उत्पत्ति एवं महत्व

सातों स्वरों की क्रमबद्ध वह रचना जिसमें राग निर्माण की क्षमता हो, ठाठ कहलाती है। ठाठ को ही संस्कृत में "मेल" कहते है। ठाठ पद्धति राग वर्गीकरण की विभिन्न पद्धतियों में से एक है। थाट का अर्थ ढॉचा, रचना, ढंग, संयोजित करना बनावट आदि, सितार का तार तथा समूह के रूप में व्यक्त किया गया है।

भारतीय संगीत के विकास एवं विस्तार के साथ अनेक रागों की रचना और प्रचलन के फलस्वरूप उसके वर्गीकरण की आवश्यकता महसूस की गई। सर्वप्रथम भरत के 'नाट्यशास्त्र' में कुछ विशेष स्वर सन्निवेशों या सांगीतिक संज्ञाओं का वर्णन मिलता है। गायन वादन में सुविधा की दृष्टि से भरत ने इन स्वर संज्ञाओं को अठारह जातियों में विभक्त कर दिया था। इससे यह कहा जा सकता है कि जातियां संभवतः स्वर सन्निवेशों के वर्गीकरण की सर्वप्रथम अवस्था की प्रतीक है।[१] "भरत के बाद नारदकृत 'नारदीय शिक्षा' में भी भरत का ही अनुसरण मिलता है।[२]"

संगीत मनीषियों द्वारा 'राग' को विकसित अवस्था तक पहुँचाने के फलस्वरूप कुछ सामानता रखने वाले रागों के अलग तथा कुछ भिन्नता रखने वाले रागों के अलग–अलग वर्ग बना दिये गए। रागों का यह वर्गीकरण प्राचीन काल से लेकर आज तक क्रमशः चलता ही आ रहा है। जैसा कि हम देखते है कि प्राचीन क़ाल से अब तक वर्गीकरण की अनेक पद्धतियों का जन्म विकास और ह्रास हुआ। भारतीय संगीत के इतिहास में मुख्य राग वर्गीकरणों का क्रमानुसार विवरण इस प्रकार है– जाति वर्गीकरण, ग्राम राग वर्गीकरण, रत्नाकर के दस–विध राग वर्गीकरण, शुद्ध छायालग व संकीर्ण राग वर्गीकरण, समय के आधार पर राग वर्गीकरण, ओज व कोमलता के आधार पर पुरूष–स्त्री–पुत्र राग वर्गीकरण, कंपन के आधार पर राग वर्गीकरण, जातियों के आधार पर राग वर्गीकरण, मेल राग वर्गीकरण, ठाठ राग वर्गीकरण तथा रागांग राग वर्गीकरण।

---

१. संतोष साद ––राग वर्गीकरण का इतिहास – संगीत (जुलाई, १९८७), पृ० /४
२. वही – पृ० /४

बाजाया जाये इसका परिचय इन मूर्च्छना प्रस्तारों में किसी न किसी में अवश्य पाया जायेगा।[१]"

आचार्य बृहस्पति का कथन है कि मेल पद्धति की जननी मुकाम पद्धति है। संस्थान शब्द मुकाम का ठीक अनुवाद है। मेल पद्धति से पूर्व पं० लोचन ने संस्थान पद्धति के अर्न्तगत रागों का वर्गीकरण किया था। उन्होंने बारह संस्थान माने थे।

संगीत चिन्तामणि में आचार्य बृहस्पति जी ने मत व्यक्त किया है कि "सोमनाथ ने स्पष्ट कहा है कि मेलों की अभिव्यक्ति वीणा से होती है। वे स्वर संस्थान विशेष मेल है जिनमें राग मिलते या वर्गीकृत होते है। भाषा में थाट (ठाठ) कहा जाता है। अचल सारिका वाली वीणा के ठाठ को सोमनाथ ने 'वज्र थाट' (अचल ठाठ) कहा है। सोमनाथ ने "मुकाम" के पर्याय संस्थान, "थाट और मेल का प्रयोग करके स्थिति स्पष्ट कर दी है। इस प्रकार यह स्वतः सिद्ध है कि ठाठ पद्धति या मेल सम्प्रदाय मुस्लिम प्रभाव का परिणाम है।[२]"

भारतीय मेल ईरानी मुकामों से प्रभावित थे इसके समर्थन में कहा जा सकता है कि विद्यारण्य द्वारा बताए गये मेलों में एक मेल **हेज्जुज्जि** या **हिजुज्जि** भी था। 'हेज्जुज्जि' शब्द 'हिजाज' का अपभ्रंश है[3]। हिजाज ईरानियों द्वारा बताया गया मुकाम है।

उपर्युक्त विवरणों से यही निष्कर्ष निकलता है कि मेल संस्थान ठाठ या मुकाम थोड़ी–थोड़ी मौलिकतायें लिए हुए विभिन्न कालों में रागों के वर्गीकरण की विभिन्न पद्धतियां रही है। इस सम्बन्ध में यह कथन तर्क संगत है कि "रामामात्य का हेज्जुज्जि, लोचन का गौरी संस्थान, व्यंकटमखी का माया–मालव गौड़ और हिन्दुस्तानी पद्धति का भैरव थाट एक ही बात है।[४]"

---

१. भारतीय श्रुति स्वर राग शास्त्र – पं० फीरोज़ फ्रामजी, पृ० /५२
२. आचार्य वृहस्पतिः संगीत चिंतामणि प्रथम खंड (१९८६), पृ० /२७९
३. आचार्य वृहस्पतिः संगीत चिंतामणि प्रथम खंड (तृ० सं० १९८६), पृ० /२४६
४. वही – पृ० /२४६

मेल राग वर्गीकरण की पद्धति दक्षिणी भारतीय संगीत की महत्वपूर्ण देन है। चौदहवीं शती ई० के आरम्भ में दक्षिण में विजयनगर राज्य के संस्थापक और महामंत्री विद्यारण्य ने १२ स्वरों पर आधारित राग वर्गीकरण की यह पद्धति प्रचलित की। इस पद्धति में उन्होंने अपने समय के ५० रागों का वर्गीकरण १५ मेलों (मुकामों) में किया। 'विधारण्य का ग्रंथ 'संगीत सार' उपलब्ध नहीं है परन्तु उनके मत का उल्लेख रघुनाथ के ग्रंथ 'संगीत सुधा' में हैं[1]।

रामामात्य, पुंडरीक विट्ठल, अहोबल, लोचन, सोमनाथ लगभग मध्यकाल के सभी ग्रंथकारों ने मेलों को स्वीकार किया है चाहे उनके स्वर स्थान मेलों की संख्या में अन्तर भले ही रहा हो।

मेल पद्धति के अर्न्तगत हर एक राग में प्रयुक्त होने वाले शुद्ध; तथा विकृत स्वरों का निर्धारण किया गया। जिन रागों के स्वरों में समानता थी उनको एक वर्ग या गुट में रखा गया और ऐसे वर्ग को "मेल" संज्ञा दी गई। मेलों में प्रसिद्ध राग के अनुसार उस मेल का नामकरण उसी राग से किया गया। मेल की परिभाषा विद्वानों ने इस प्रकार की है–

मेलः स्वर समूहः स्याद्रागत्यञ्जनशन्क्मिान्।
शिलष्टोच्चारणभेवात्र सतूदारः प्रकीर्तितः।।[2]

अर्थात् रागों को व्यक्त करने की शक्ति से सम्पन्न स्वर समूह 'मेल' कहलाता हैं। मेल के स्वरों का शिलष्ट (मिला हुआ) उच्चारण होता है इसीलिए उसे उदार कहा गया है।

सप्तस्वर समूहात्मा नित्यं मेल इतीरितः।
षाडवोंडुवसम्पूर्ण भिद्द्वारा रागहेतुकः[3]।।

अर्थात् सात स्वरों से युक्त समूह को मेल कहा जाता है, जो षाडव, ऑडुव और सम्पूर्ण भेद के द्वारा राग जनक बनता है। मेल को मूर्च्छना से सम्बन्धित माना है।

---

१. आचार्य बृहस्पति, संगीत चिंतामणि (१६७६ सं०), पृ० /२२६
२. पं० अहोबत : संगीत पारिजात (प्र० सं० १६४१), पृ० /८६
३. गुणवन्त माधवलाल व्यास : श्री मलक्ष्य संगीतम् टीका – (प्र० सं० १६८१), पृ० /११६

सरिगमपधनीति संगीते मेल ईरितः।
पर्यायो मूर्च्छनायाः स्यात् सत्कृतो लक्ष्यवर्त्मनि[१]।।

अर्थात, संगीत की शब्दावली में 'स रे ग म प ध नी' इस स्वर समूह को मेल कहा जाता है। मेल संभवतः 'मूर्च्छना का ही आधुनिक पर्याय है। इसी मेल शब्द का पर्याय ही ठाठ है। दक्षिण भारतीय विद्वान जिसे 'मेल कहते है उत्तरी विद्वानों द्वारा वही 'ठाठ' नाम से जाना जाता है। ठाठ का शाब्दिक अर्थ ठठरी अथवा ढॉचा है। ठाठ को यदि आधार कहा जाये तो अनुपयुक्त न होगा।

प्राचीन ग्रंथों में ठाठ का उल्लेख नहीं है। संभव है ठाठ के लिए ठ+आठ अर्थात अष्टकवाद के सिद्धांत पर आधारित 'ठाठ' संज्ञा प्रदान की गई हो। आचार्य बृहस्पति ने ठाठ को संस्थान का ही परवर्ती माना है। उनका मत है कि "भारतीय भाषाओं में ये 'मुकाम' लोचन जैसे पंडितो के द्वारा संस्थान कहलाए और उत्तर भारतीय तंत्री वादको ने इन्हें ठाठ कहा।[२]"

"उत्तर भारत के गुणी 'ठाठ' को केवल ढांचा मानते थे, उत्पत्ति का आधार नही। ठाठ रूपी ढांचे पर भींड, गमक या सूत रूपी स्निग्ध और आकर्षक त्वचा इत्यादि को पूरा कर राग का प्रत्यक्षीकरण करते थे।[३]" पटवर्धन जी के विचार ठाठ विषय पर इस प्रकार है– यह परंपरा वाद्यों से चल पडी है। ऐसे वाद्यों से ठाठों की कल्पना का जन्म हुआ जिनमें केवल १२ स्वर स्थान ही नही होते बल्कि जो आवश्यकतानुसार परदो को सरकाकर मिलाए जाते हों।[४]

उपर्युक्त विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि भारतीय संगीत में ईरानी हस्तक्षेप से एक स्थान में १२ स्वतंत्र ध्वनियों को मानने के फलस्वरूप तत्कालीन तंत्रवाद्यों में अचल ठाठ की स्थापना हुई। जिन वाद्यों में परदे ऊपर नीचे सरकाकर अभीष्ट स्वरों की प्राप्ति का प्रचलन रहा उन्हें 'चल ठाठ' वाद्य पुकारा जाता था। मुकाम से प्रेरित अष्टक वाद की भावना विधारण्य के द्वारा उत्तर से

---

१. आचार्य बृहस्पति, संगीत चिंतामणि (प्र० सं० १९६६), पृ० /४०
२. कैलाशचन्द्र देव बृहस्पति : भरत का संगीत सिद्धान्त (प्र० सं० १९५९), पृ० /२७
३. आचार्य बृहस्पति, संगीत चिंतामणि, प्र० खंड (प्र० सं० १९६६), पृ० /४०
४. कु० मधुवती नारायण गावकर : संगीत कला विहार (जून १९७७)

दक्षिण में जाकर 'मेल' नाम से व्यवहारिक हुई। केवल उत्तर भारतीय तन्त्र वादन में यह अचल और चल ठाठ के रूप में व्यवहारिक रही, जबकि दक्षिण में तंत्र वादन की अपेक्षा गायन में भी इसका प्रसार हुआ और इसे रागों की जनक मान ली गई। धीरे धीरे उत्तर भारत में भी ठाठ को रागों का जनक मानने का प्रचार हो चला।

वर्तमान उत्तर और दक्षिण दोनों ही पद्धतियों में मेल या ठाठ में षड़जादि सप्त स्वरों का क्रमानुसार होना आवश्यक माना जाता है। ये सप्त स्वर शुद्ध या विकृत हो सकते है। मूर्च्छनायें भी सप्त स्वरीय होती थी और उनके द्वारा जाति आदि गेय प्रकारों की रचना की जाती थी। मूर्च्छना और मेल के स्वरूप एवं प्रयोजन में समानता को देखते हुए मेल को मूर्च्छना का आधुनिक पर्याय कहा गया है।[१]

उपलब्ध ग्रंथकारों में 'स्वर मेल कलानिधि' के लेखक रामामात्य वे पहले व्यक्ति है जिन्होने दक्षिणात्य ग्रंथों में मेल सिद्धान्त का सर्वप्रथम प्रतिपादन किया।[२] रामामात्य (१५५०) ई० ने २० मेल, पुण्डरीक बिट्ठल (१६ वीं सदी उत्तरार्द्ध) ने १६ मेल, सोमनाथ (१६१० ई०) ने २३ मेलों के अर्न्तगत रागों का वर्गीकरण किया। १७ वीं शताब्दी के उत्कृष्ट ग्रन्थ संगीत पारिजात में भी २२ श्रुतियों और लगभग १२२ रागों का उल्लेख किया गया है। पं० व्यंकटमखी ने अपने ग्रन्थ चतुर्दण्डिप्रकाशिका में मेलों की संख्या निश्चित करने के लिए गणित का सहारा लिया तथा मेलो की निश्चित संख्या ७२ बताई। उनके अनुसार प्रसिद्ध १२ स्वरो के मेलानुकूल प्रस्तार से केवल ७२ मेल ही बन सकते है, न कम न अधिक। पं० व्यंकटमखी ने सारे ही ७२ मेलों या ठाठों का प्रयोग अपने जन्य रागों के वर्गीकरण में नहीं किया है। वे इनमें से केवल १६ ठाठों या मेलों के अर्न्तगत ही अपने रागों का विभाजन किया है।

वर्तमान में एक राग के दो स्वरों का ठाठ में साथ–साथ प्रयोग वर्जित है। किन्तु पहले ऐसा नही था। "मेल पद्धति के सभी प्रवर्तकों ने मेल रचना के दो नियम स्वीकार किये है–(१) प्रत्येक

---

१. गुणवन्त माधव लाल व्यास : श्रीमलस्य संगीतम् टीका (प्र० सं० १९८१), पृ० १२०
२. आचार्य बृहस्पति : संगीत चिन्तामणि, प्रथम खंड (तृ० सं० १९८६), पृ० २८८

मेल सम्पूर्ण होना चाहिए अर्थात् उसमें ७ स्वर हो। (२) एक स्वर के दो रूप एक ही मेल में नही आने चाहिए। किन्तु इन नियमों का पालन परिपालन नहीं हो पाया।"[१] सरे़ रे म प ध़ ध जैसे मेल बनाए गये और दो ऋृषभ में से परवर्ती ऋृषम को गांधार और दो धैवत में से परवर्ती धैवत को निषाद कहा गया। यह नियम हमारे उत्तरी संगीत में नही है। हम लोग मध्यम को चाहे शुद्ध हो अथवा तीव्र, मध्यम ही कहेंगें, गांधार नहीं।

"श्रीनिवास के पश्चात् १७वीं १८वीं शताब्दी से उत्तर के शास्त्रकारों ने मेल के स्थान पर 'थाट' शब्द ग्रहण किया यद्यपि भाषा में थाट या ठाठ ही प्रचलित था।"[२]

"७२ मेल अथवा ठाठों से ३२ ठाठ हिन्दुस्तानी संगीत पर लागू हो सकते हैं, जिस प्रकार मूर्च्छनाएं जातियो के लिए स्रोत रही उसी प्रकार ये मेल अथवा ठाठ हमारे रागों के लिए स्रोत हैं।"[३]

उत्तरी संगीत पद्धति में मेल वादियों के दोनो नियमों का पूर्ण रूप से पालन किया गया है। इस पद्धति के अर्न्तगत उत्तर भारतीय विशुद्ध ३२ ठाठों की रचना के सिद्धान्त पर न कोई स्वर वर्जित होता है और न एक ही स्वर के दो रूप एक साथ प्रयुक्त होते है। पं० मातखंडेने इन दोनों नियमों को ध्यान में रखते हुए १० थाटों के अर्न्तगत राग विभाजन किया है। उनके अनुसार "सभी ७२ मेलों के रवटराग में पडने की लेखमात्र भी आवश्यकता नही है, वह दक्षिण पद्धति है। तुम्हे तो केवल १० मेल ही सीखने है ये सब इन ७२ मेलों के अर्न्तगत आ ही जाएगें।[४] भातखंडे जी ने सर्वप्रथम पहली श्रुति पर 'स' मानकर अपना शुद्ध 'बिलावल थाट' कायम किया। "भारतीय संगीत में प्रथम श्रुति पर षडज की स्थापना यह आधुनिक संगीत कारों की देन है। जिसे उन्होने योरोप से प्राप्त किया है। पं० भातखंडे जी ने आधुनिक १० थाटों के स्वरों को 'मुकाम' के स्वरों के साथ दिखाने की चेष्टा की है।[५]"

---

१. संगीत पत्रिका राग रागिनी (अंक जनवरी १६७२) स्वामी कृपाल्वानन्द, पृ० /१२
२. इंद्राणी चक्रवर्ती – स्वर और रागों के विकास में वाद्यो का योगदान, पृ० /४६७
३. के. जी. गिन्डे – निबन्ध संगीत, पृ० /३७१
४. वि० ना० भातखंडे : भातखंडे संगीत शास्त्र (हिन्दुस्तानी संगीत पद्वति, भाग प्र०), पृ० /६
५. इंद्राणी चक्रवर्ती – स्वर और रागों के विकास में वाद्यो का योगदान, पृ० /४७६

"स्व० भातखंडे जी को रागांग पद्धति अथवा राग रागिनी पद्धति से संतोष नहीं हुआ। इन्होंने मध्यकालीन मेल पद्धति के आधार पर उत्तरी संगीत को नियमबद्ध किया। इस वर्गीकरण में उन्होंने स्वर और स्वरूप साम्य दोनों का ध्यान रखा।[१]"

पं० शरत्चन्द्र श्रीधर परांजपे का कथन है कि "वर्तमान शताब्दी में पं० भातखंडे के भगीरथ प्रयत्नों से इस पद्धति को उत्तरी संगीत में मान्यता प्राप्त हुई। ७२ मेलों में से वर्तमान की आवश्यकता नुसार केवल १० मेलों को पर्याप्त माना गया और यह गुंजाइश रखी गई कि उक्त १० मेलों में न आ सकने वाले रागों के लिए कुछ और मेल भी ग्रहण किये जाये।" स्वर और स्वरूप साम्य के साथ ही साथ राग की औडव, षाडव, सम्पूर्ण जातियां राग में पूर्वांग उत्तरांग वादी सम्वादी राग का गायन वादन समय इत्यादि यह सभी थाटों तथा रागों के नियमों के अर्न्तगत रखे है। उन्होंने १० थाटों के १० आश्रय राग भी दिये है।– जिन १० थाटों का प्रतिपादन पं० भातखंडे ने किया है वे इस प्रकार है–

यमन बिलावल और खमाजी, भैरव पूरवी मारू व काफी,
आसा भैरवि तोड़ी बरवाने, दशमित ठाठ चतुर गुन माने।।

इन १० थाटो मे लगने वाले स्वर इस प्रकार है–

१. **कल्याण थाट** - स रे ग मं प ध नी सां।

२. **बिलाबल थाट** - स रे ग म प ध नी सां।

३. **खमाज थाट** - स रे ग म प ध नी॒ सां।

४. **भैरव थाट** - सा रे॒ ग म प ध॒ नी सां।

५. **पूर्वी थाट** - सा रे॒ ग मं प ध॒ नी सां।

---

१. हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव : राग परिचय (भाग–४), पृ० २२४
२. पं० शरतचन्द्र श्रीधर परांजपे : संगीत बोध (१६७२), पृ० ६५

६. मारवा थाट - स रे ग म॑ प ध नी सां।

७. काफी थाट - स रे ग म प ध नी सां।

८. आसावरी थाट - स रे ग म प ध नी सां।

९. भैरवी थाट - स रे ग म प ध नी सां।

१०. तोड़ी थाट - स रे ग म॑ प ध नी सां।

भातखंडे जी की यह ठाठ व्यवस्था जनक जन्य पद्धति के नाम से प्रसिद्ध है। इसमें ठाठों को जनक तथा रागों को जन्य की उपाधि दी गई है।

ठाठ स्वयं कोई गाने बजाने की चीज नहीं है। ये तो राग की उत्पत्ति का आधार है। ठाठों में केवल एक स्वर सप्तक होता है जिसमें से पांच, छह, या सातों स्वर लेकर राग बनाये जाते हैं। एक ठाठ से गणित के अनुसार ४८४ रागों की उत्पत्ति हो सकती है। ठाठ राग सम्बन्ध बताते हुए वाल्टर कॉफमैन ने ठाठ को निर्वेयक्तिक तथा राग को जीवित सप्तक कहा है। उनका कथन है –

"In the Raga the scale is alive it may stress or neglect and omit or add certain notes, it may use certain Vakra (zig-zag) steps, ornaments, characteristics phrases, and special intonations. The That is an 'impersonal' scale which always has seven notes and it used as a 'headline', a basic scale which serves mainly for classification purposes."[1]

हम कह सकते है कि ठाठ सातों स्वरों से युक्त एक ऐसा स्वर समूह है जिससे विभिन्न राग उत्पन्न हो सकते हैं।ठाठ हमेशा सम्पूर्ण होता है, उससे उत्पन्न राग सम्पूर्ण, षाडव या औडव हो सकते है। ठाठ से बने राग में एक स्वर के दो प्रकार भी साथ साथ लगते है परन्तु ठाठ में इसकी गुंजाइश नहीं है। थाट रागों के जनक है। राग उनके जन्य है। ठाठ आधार है, नींव है, राग ठाठ रूपी आधारों पर खड़ी सुन्दर इमारतें है। दोनों का अपना महत्व है। और दोनों का अस्तित्त्व एक दूसरे पर निर्भर है।

1. Walter Kalfmann : The Raga of North India (Vol. I), P/14 - 15

ठाठ पद्धति का महत्व

पं० विष्णु नारायण भातखंडे जी ने मेल पद्धति को उत्तर भारतीय संगीत पद्धति में राग वर्गीकरण के लिए स्वीकार करने वाले व उसे क्रियात्मक संगीत में स्थापित करने वाले सर्वप्रथम आचार्य है। १० थाटों के नामकरण इन्होंने उत्तर भारतीय संगीत में प्रसिद्ध १० रागों के नामों पर किया।

वास्तव में उत्तरी हिन्दुस्तानी संगीत को 'थाट पद्धति' की देन संगीत जगत को बहुत बड़ा वरदान देने के समान है जिससे हम प्रमुख रागों को आसानी से समझ सके और सीख सकें। इसके साथ ही साथ इन महान विभूति ने एक नोटेशन प्रणाली को भी जन्म दिया, जिससे कि संगीत केवल घरानों की धरोहर न रहकर समाज में पुस्तकों के माध्यम से आया और उससे विधार्थियों को विशेष लाभ हुआ।

उत्तर भारतीय संगीत आज पूर्ण रूप से ठाठ व्यवस्था पर आधारित है। यद्यपि इस व्यवस्था के भी अपने दोष है तथापि दोषों के उपरान्त भी प्रचलित सभी राग वर्गीकरण की प्रणालियो में यह सबसे अधिक उपयुक्त व लोकप्रिय सिद्ध हुई है। पं० भातखंडे का कथन है कि समुचित जनक जन्य (ठाठ राग) व्यवस्था को स्वीकार करना ही आज के संगीत की दृष्टि से उचित होगा। इस पद्धति को पूर्व परंपरा का आधार भी प्राप्त है दक्षिण के सभी ग्रंथकार तथा उत्तर के लोचन, श्रीनिवास तथा हृदयनारायणदेव आदि ग्रंथकारों ने अपने रागों को इसी पद्धति से समझाया हैं।[१] आचार्य बृहस्पति का कथन है कि "मेल सिद्धान्त और उसके अनुयायियों के प्रति अनावश्यक श्रद्धा की भावना उत्तर भारत में इसी शताब्दी में आई है।[२] इस कथन से यही निष्कर्ष निकलता है कि ठाठ व्यवस्था आज की सबसे लोकप्रिय राग वर्गीकरण व्यवस्था है।

मध्ययुगीन स्त्री–पुरूष–पुत्र राग जैसी वर्गीकरण विधियां यदि आज प्रचलित की जाये तो वे जटिल बनकर खड़ी हो जायेगी। वर्गीकरण जितना अधिक विस्तृत और जटिल होगा, उसे समझने में और लोकप्रिय बनाने में उतनी ही कठिनाई होगी। इसी कठिनाई को दूर करने के लिए व्यंकटमखी

---

१. पं० भातखंडे : क्रमिक पुस्तक मलिका, भाग – ६ (१९५४), पृ० २०
२. आचार्य बृहस्पति : संगीत चिंतामणि, प्र० खंड, (प्र० सं० १९६६), पृ० ४०२

ने ठाठ राग वर्गीकरण में ठाठों के निर्माण की प्रक्रिया को गणितीय ढंग से समझाया है। उन्हीं को आधार मानते हुए भातखंडे जी ने उनके द्वारा बताये ७२ मेलों में से ही आज प्रचलित ठाठ चुने है। इन थाटों से उत्पन्न रागों की प्रक्रिया भी गणितीय ढंग से समझाई गई है।

जनक जन्य पद्धति की एक विशेषता यह भी है कि इसमें रागों के स्वर साम्य व स्वरूप साम्य दोनों का सामंजस्य है।

वर्तमान के अधिकांश प्रचलित राग भातखंडे जी द्वारा प्रतिपादित दस थाटों में वर्गीकृत किए जा सकते है। फिर भी मधुवन्ती, चन्द्रकौंस, कीरवाणी व बसन्त मुखारी जैसे कुछ ऐसे राग प्रचार में आये हैं जो दक्षिणी पद्धति से लिये गये हैं और जिन्हें वर्तमान दस थाटों में बांटना संभव नहीं है। ऐसी स्थिति में नव प्रचारित रागों को वर्गीकृत करने के लिए ठाठों कीसंख्या दस से ऊपर बढ़ाई जा सकती है। उल्लेखनीय है कि पं० भातखंडे जी ने बहुत पहले ही संख्या बढ़ाये जाने की संभावना व्यक्त कर दी थी। "इस पद्धति के नियमों की दृष्टि से ठाठों की संख्या १० पूर्ण और पर्याप्त होती है। यदि कोई चाहे तो वह इससे अधिक कम संख्या मान सकता है।"[१] बड़ौदा संगीत सम्मेलन १६१८ में पं० भातखंडे जी ने कहा था कि "हम ७२ थाटों में से केवल उतने ही ठाठ चुन लेंगे, जिनसे हमारे आज के गाए जाने वाले सब रागों का वर्गीकरण संभव हो और उस आधार पर हम संपूर्ण पद्धति का विस्तार करेंगे। इस प्रकार हम देख रहे है कि हमारे वर्तमान हिन्दुस्तानी संगीत को पक्की नींव पर प्रतिष्ठित करना, ताकि उसका अध्ययन बिलकुल सरल हो जाये, पूर्णतया संभव है। साथ ही उन सभी विशेषताओं को, जिनके आधार पर दक्षिणी पद्धति से हमारा पृथकत्व है, हम कायम रख सकते है। इस ७२ थाटों में से मै केवल १० अति प्रसिद्ध ठाठों को चुनना चाहता हूँ जिन पर प्रचलित सभी रागों का वर्गीकरण हो सकें।"[२]

पं० भातखंडे स्वयं थाट राग वर्गीकरण की सीमाओं से भली भांति परिचित थे। इन्हें दूर करने के लिए उन्होंने कुछ सुझाव भी दिए थे। उनका कथन है कि "ठाठों के सम्बन्ध में कुछ नियम रूढ़

---

१. भातखंडे : क्र० पु० मा० भाग–५ (१६६६), पृ० /३६
२. पं० भातखंडे : उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास (१६७४), पृ० ५२–५३

तो हो चले है जिनमें परिवर्तन की आवश्यकता है। ठाठों को सदा संपूर्ण माना गया है और यह ठीक भी है, किन्तु पर्याप्त नहीं। किसी भी ठाठ का नाम लेते ही उसी ठाठ के आश्रय राग का स्वरूप मन में आ जाना स्वाभाविक है। एक ही ठाठ से निःसृत विभिन्न रागों में यदि एक ही स्वर के दो प्रकार लगते हो, तो ठाठ में भी इसकी गुंजाइश होनी चाहिए, तभी जनक जन्य का संबंध स्थिर हो पाएगा। उदाहरणार्थ– काफी ठाठ में **स रे ग म प ध नी** स्वर लगते है किन्तु काफी राग में शुद्ध निषाद का भी प्रयोग होता है, ऐसी अवस्था में काफी ठाठ का स्वरूप– **स रे ग म प ध** (नी) नी यदि स्थिर किया जाये, तो यह जनक जन्य नियम के अनुकूल ही होगा।"[१]

निष्कर्ष रूप में हम कह सकते है कि यद्यपि ठाठ व्यवस्था की भी अपनी कुछ सीमाए हैं परन्तु क्या प्राचीन और क्या अर्वाचीन, हमारे सभी संगीत ग्रंथों के प्रणेताओं ने जनक, मेल या ठाठ को लेकर उसके अर्न्तगत रागों के वर्गीकरण के सिद्धान्त को स्वीकार किया है।[२] शोधकर्त्री भी इस बात से सहमति रखती है।

---

१. डा० के० के० कर्ण : ठाठ राग सम्बन्ध पुर्नमूल्यांकन– संगीत, (जुलाई १६८५), पृ० /६–१०
२. पं० भातखंडे : उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास (१६७४), पृ० ७६

थाट पद्धति में काफी एवं भैरव थाट का स्थान

काफी थाट का स्थान

भारतीय शास्त्रीय संगीत की थाट पद्धति में काफी ठाठ एक महत्वपूर्ण ठाठ है। इस ठाठ के अर्न्तगत आने वाले राग तथा इसका आश्रय राग **काफी** मधुर है। यह राग ख्याल के अतिरिक्त ठुमरी, गजल, टप्पा, घमार, होरी आदि कई विधाओं के अनुकूल होने के कारण समस्त भारत में प्रचलित है। ठाठवादियों ने इसे दस ठाठों में सातवां स्थान दिया है।[१]

उत्तर भारत में प्रचलित ठाठ पद्धति के प्रवर्त्तक पं० वि० ना० मातखंडे ने दस जनक ठाठों को उनके स्वर के आधार पर तीन समुदायों में विभाजित किया है। पहले समुदाय में **रे ध** तथा **ग** इन शुद्ध स्वरों के लिए जाने वाले मेल का समावेश किया। इन मेलों में बिलावल, कल्याण तथा खमाज आते हैं। दूसरे समुदाय में रे कोमल तथा ग नि शुद्ध लिए जाने वाले मेल है जैसे भैरव, पूर्वी, मारवा तीसरे समुदाय में गं तथा नी कोमल लिए जाने वाले ठाठ है जैसे काफी, आसावरी, भैरवी तथा तोंड़ी ठाठ।[२]

काफी ठाठ को दक्षिण के ग्रंथों में **खरहर प्रिया** या **हरप्रिया** मेल कहते है। काफी राग अपने ठाठ का आश्रय राग है यह बहुत पुराना राग है। यद्वपि भरत, शारंगदेव के समय में नही होगा लेकिन लोचन पंडित के तरंगिणी में एक जगह यह नाम आया है। अतः यह तो मानना ही पड़ेगा कि लगभग ४०० वर्ष से तो हमारे संगीत में यह राग मौजूद है। पं० भातखंडे जी का मत है कि **काफी** फारसी या यावनिक राग होगा।[३]

काफी राग का वर्णन उत्तर भारतीय संस्कृत ग्रंथों में साधारण व लोकप्रिय राग होने पर भी अधिक नहीं मिलता परन्तु दक्षिण के "राग लक्षण" नामक ग्रंथ में उसका वर्णन इस प्रकार है—

अधिकारिखरहरप्रिय मेलात् सुनामकः।
काफिरागक इत्युक्तः सन्यासं सांशकग्रहम् ।।

---

१. श्री मलक्ष्यसंगीतम् — वि० ना० भातखंडे (१६३४) पृ० /७७
२. हिन्दुस्तानी संगीत पद्वति, भाग–४, वि० ना० भातखंडे, (१६५४ सं०) पृ० /१२५
३. हिन्दुस्तानी संगीत पद्वति, भाग–४, पं० भातखंडे, पृ० /४६

आरोहेऽप्यवरोहे च संपूर्ण इति विश्रुतः।
स रे ग म प ध नी सं। सां नी ध प म ग रे सा ।।[१]

पं० भातखंडे जी तथा आचार्य बृहस्पति ने कल्याण ठाठ को अन्य सब ठाठों का जनक माना है। उनका कथन है कि एक ठाठ से अन्य ठाठ प्राप्त करने की प्रक्रिया मूर्च्छना पद्धति से अलग है। ठाठों के निर्माण की यह प्रक्रिया "ठाठ भेद" कहलाती है। इसमें प्रथम ठाठ कल्याण है। कल्याण ठाठ के ऋृषभ धैवत यदि उतारे जाए तो पूर्वीठाठ का जन्म होता है, काफी ठाठ (खरहरप्रिया) पूर्वी ठाठ का उल्टा रूप है।[२]

इसी परंपरा में एक दूसरी प्रक्रिया "स्वर भेद" भी है। इस प्रक्रिया में दसों ठाठ मूर्च्छनाओं के आधार पर बनते है। इसमें बिलावल ठाठ स्वरावलि से अन्य ६ ठाठ उत्पन्न होते है जिनमें पहला काफी है। बिलावल ठाठ की ऋृषभादि मूर्च्छना से काफी ठाठ की प्राप्ति होती है यथा–

बिलावल - स रे ग म प ध नी सां रें गं मं पं धं नीं

काफी - स रे ग म प ध नी

इसी प्रकार कल्याण थाट की मूर्च्छनाओं से अन्य ठाठों की प्राप्ति होती है कल्याण के धैवत को षडज मानने से काफी ठाठ प्राप्त होता है। यथा–

कल्याण - स रे ग मं प ध नी सां रें गं मं पं धं नीं

काफी - स रे ग म प ध नी

खमाज ठाठ की मूर्च्छनाओं में पंचम को षडज मानने से काफी ठाठ की प्राप्ति होगी। यथा–

---

१. हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति, भाग–४, पं० भातखंडे, पृ० /५१
२. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१९७६ सं०), पृ० /३०८

खमाज - स रे ग म प ध नी सां रें गं मं पं धं नीं

काफी - सा रे ग म प ध नी

आसावरी ठाठ की मूर्च्छनाओं में मध्यम स्वर को षडज मानने से काफी ठाठ की प्राप्ति होगी। यथा–

आसावरी - सा रे ग म प ध नी सां रें गं मं पं धं नी

काफी - स रे ग म प ध नी

भैरवी ठाठ की मूर्च्छनाओं में निषाद को षडज मानने से काफी ठाठ की प्राप्ति होगी यथा–

भैरवी - सा रे ग म प ध नी सां रें गं मं पं धं नीं

काफी - स रे ग म प ध नी

काफी ठाठ की मूर्च्छनाओं से ६ ठाठ उत्पन्न होते है इनमें हमारे उत्तरी पद्धति के ५ ठाठ है व एक ठाठ ऐसा है जो किसी भी आधुनिक ठाठ के समान नहीं है। यथा–

काफी	स	रे	ग	म	प	ध	नी	सां	रें	गं	मं	पं	धं	नीं
भैरवी		स	रे	ग	म	प	ध	नी						
कल्याण			स	रे	ग	म॑	प	ध	नी					
खमाज				स	रे	ग	म	प	ध	नी				
आसावरी					स	रे	ग	म	प	ध	नी			
यह किसी आधुनिक थाट के सामान नही है						स	रे	ग	म॑	प	ध	नी		
बिलावल							स	रे	ग	म	प	ध	नी	

सदारंग परंपरा में जिस प्रक्रिया को 'स्वर भेद' कहा है उस प्रक्रिया का नाम 'वीणा रहस्य' में **श्रुतिकरण** है[1]। यह प्रक्रिया एक मेल से अन्य मेलों की उत्पत्ति बताती है।

पं० भातखंडे जी का कथन है कि–

सारिगमपधाख्येषु शुद्ध स्वरेषुकेवलम्।
प्रत्येक षडज भावेन कल्पितेषु यथाक्रमम्।।

बेलावली तथा काफी भैरवी येमनाहयः।
खमाजासावरीत्येते षण्मेलाः सिद्धिमाप्नुयुः।।[2]

अर्थात्– शुद्ध स्वरों में से केवल सा रे ग म प और ध इन स्वरों में से प्रत्येक को षडज मान लेने पर शुद्ध स्वरों से ही बेलावली (बिलावल), काफी, भैरवी, यमन (कल्याण) खमाज तथा आसावरी ये ६ मेल सिद्ध हो जाते है।

इन्हें एक सारणी के द्वारा भी स्पष्ट किया जा सकता है–

---

१. संगीत चिन्तामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६ सं०), पृ० /२५४
२. श्रीमलक्ष्यसंगीतम् – वि० ना० भातखण्डे (१६३४ सं०), पृ० /७६

सारणी

१. गुणवन्त माधवलाल व्यास : श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम् टीका, (प्र० सं० १९८१), पृ० /१९५

इस प्रकार शुद्ध स्वरों से ठाठों की उत्पत्ति में दूसरा मेल (ऋषभ को सा मानने पर) हमारा काफी होगा।

आचार्य बृहस्पति जी मुकामों के विषय में बताते हुए कहते है कि यदि प्रमाणं श्रुति के सूक्ष्म अन्तर पर ध्यान न दिया जाये तो, हिजाज मुकाम और काफी ठाठ एक जैसे हैं।[१] किसी भी ठाठ के तीव्र स्वरों को कोमल कर देना और कोमल स्वरों को तीव्र कर देना उत्तर भारत में ठाठ लौटना कहलाता है। काफी ठाठ को उलटने से पूर्वी थाट बन जाता है।[२] काफी ठाठ के ऋषभ धैवत को कोमल करने से और ग नी को चढ़ाने से भैरव थाट उत्पन्न होता है।[३]

काफी ठाठ सभी ठाठों में सबसे बड़ा ठाठ माना जाता हे क्योंकि ५० से अधिक राग इससे उत्पन्न होते है। इस ठाठ के अर्न्तगत आने वाले लगभग सभी राग प्रचलित राग है। इनमें अधिकांश राग गंभीर प्रकृति के राग है, वे मानव मस्तिष्क को अभिचेतन तथा गायक और श्रोताओं को प्रेरणा प्रदान करते हैं। इस ठाठ के सभी राग वीर रस जगाने वाले राग है इसमें अपवाद केवल भीमपलासी तथा बरवा राग है, जो कि करूण रस की सृष्टि करते हैं।[४] इस ठाठ के रागों में कुछ चमत्कारिक प्रयोग देखने को मिलता है। काफी थाट के रागों में कई बार दोनों निषादों का प्रयोग मिलता है।[५]

काफी ठाठ के रागों का वर्गीकरण पांच अंगों में किया गया है :–

हिन्दुस्तानीयपद्वत्यां रागाः काफ्याहमेलनाः।
पचांगेषु विभक्ताः स्युर्लक्ष्यमार्गानुसारतः।।[६]

---

१. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६ सं०), पृ० /२२६
२. वही पृ० /२५४
३. वही पृ० /२५४
४. 'संगीत' काफी ठाठ अंक – (जनवरी १६५८), विरेन्द्र किशोर राय चौधरी, पृ० /३८
५. हिन्दुस्तानी संगीत पद्वति (भाग–४) – (१६५४ सं०), पं० भातखंडे, पृ० /२६
६. वही पृ० /२६

(१) काफी अंग— काफी, सैंधवी (सिन्दूरा), पीलू

(२) धनाश्री अंग— धनाश्री, धानी, भीमपलासी, हंसकिकणी पटदीपकी (प्रदीपकी)

(३) कान्हणा अंग— बहार, बागेश्री, सूहा, सुघरई, नायकी, शहाना, देवसाख

(४) सारंग अंग— शुद्ध सांरग, मधमाद सारंग, वृन्दावनी सारंग, बड़हसं सारंग, सामंत सारंग, मियां की सारंग, लंकदहन, पटमंजरी।

(५) मल्हार अंग— शुद्ध मल्हार, मेघ मल्हार, रामदासी मल्हार, चरजू की मल्हार, चंचलसस मल्हार, मीरा की मल्हार

रागों के इतने बृहद वर्गीकरण के फलस्वरूप काफी ठाठ का परिवार अन्य ठाठों की अपेक्षा विशेष रूप से विस्तृत हो गया है। अतः उपरोक्त विवेचन के आधार पर हम निश्चित प्रकार से कह सकते हैं कि हिन्दुस्तानी ठाठ पद्धति में काफी ठाठ का महत्वपूर्ण स्थान है।

थाट पद्धति में भैरव थाट का स्थान

थाट पद्धति में भैरव थाट का स्थान महत्वपूर्ण है। अन्य थाटों की तरह इस थाट की स्वर रचना भी सुन्दर तथा आकर्षक है। इस थाट के अर्न्तगत आने वाले राग तथा मुख्य व आश्रय राग मधुर है। ठाठ वादियों ने दस थाटों में इसे चौथा स्थान दिया है। उत्तर भारत में प्रचलित ठाठ पद्धति के प्रर्वतक पं० भातखंडे ने दस जनक ठाठों को बताते हुए उसमें भैरव थाट को इस प्रकार वर्णित किया है–

कल्याणी मेलकस्त्वाद्यों वेलावली द्वितीयकः।
खमाजाख्यस्तृतीयः स्याभैरवख्यचतुर्थकः ।।[१]

भैरव थाट के विषय में अपना मत व्यक्त करते हुए आचार्य बृहस्पति कहते है कि ग्राम–मूर्च्छना पद्धति में दो स्वरों का पारस्परिक अन्तराल अधिक से अधिक 'उदात्त' या 'चतुःश्रुतिक' होता है, जो शुद्ध मध्यम और पंचम से सदैव प्राप्त है, परन्तु दक्षिणात्य मालवगौड़ मेल अर्थात् उत्तर भारतीय भैरवठाठ के ऋषभ और गांधार का पारस्परिक अन्तर चतुःश्रुतिक अन्तराल की अपेक्षा अधिक है, इस ठाठ के धैवत और निषाद के पारस्परिक अन्तर की भी स्थिति यही है, अतः यह ठाठ किसी भी ग्राम की किसी भी मूर्च्छना में प्राप्त नहीं होता और यह देशी है। यद्यपि मतंग, शारंगदेव और कुंभ ने भी देशी रागों का वर्णन किया है परन्तु उन रागों में भी पंचश्रुतिक स्वरों का उपयोग नहीं है, अतः सिद्ध होता है कि वर्तमान भैरव थाट अवैदिक होने के साथ–साथ मूल रूप से अभारतीय भी है।[२]

भैरव थाट का प्रचार प्रसार उत्तर भारत से दक्षिण भारत में हुआ। प्राप्त साक्ष्यों के आधार पर कहा जाता है कि सोलहवीं शताब्दी ईस्वी के पूर्वार्द्ध में दक्षिण भारत के प्रसिद्ध संत गायक पुरंदरदास भैरव थाट को उत्तर भारत से दक्षिण भारत ले गए और उन्होंने ही कर्नाटक संगीत में राग शिक्षा का मूल आधार इस ठाठ को बनाया। उस युग के ग्रन्थकार रामामात्य ने इस थाट को 'मालवगौड़ मेल' कहा है। मालवगौड़ मेल का अर्थ है मालवा और गौड़ देश में प्रचलित मेल या ठाठ। रामामात्य के पूर्ववर्त्ती आचार्य लोचन ने इस थाट को गौरी संस्थान कहा है।' 'गौरी' शब्द "गौड़ी" का अपभ्रंश है, जिसका अर्थ गौड़ देश से सम्बद्ध होता है।[३]

---

१. श्रीमलंक्ष्यसंगीतम् (१९३४) पं० भातखंडे, पृ० ७७
२. संगीत चिंतामणि (१९७६) आचार्य बृहस्पति, पृ० /३०५
३. मुसलमान और भारतीय संगीत – आचार्य बृहस्पति, पृ० /३९–४०

पं० भातखंडे की तरह आचार्य बृहस्पति ने भी कल्याण थाट को अन्य सब थाटों का जनक माना है। उनका कथन है कि एक थाट से अन्य थाट प्राप्त करने की प्रक्रिया मूर्च्छना पद्धति से अलग है। ठाठों के निर्माण की यह प्रक्रिया **ठाठ भेद** कहलाती है, इसमें प्रथम ठाठ कल्याण हैं। कल्याण थाट के गांधार निषाद उतरे हो तो "हेमवती" (स, रे ग मं, प, ध, नी सां) की सृष्टि होती है, **मालवगौड़** या भैरव थाट (सा रे ग म प ध नी सां) हेमवती का उल्टा है।[1]

यदि मुकाम के ऋषभ धैवत को कोमल और निषाद को तीव्र कर दिया जाए तो विधारण्य का, और गांधार को भी तीव्र कर दिया जाये तो रामामात्य का हेज्जुज्जि मेल तैयार हो जाता है, जो व्यंकटमखी का पन्द्रहवां मेल मायामालवगौड़ है।[2] हिजाज या हेज्जुज्जि मुकाम में ऋषभ धैवत त्रिश्रुतिक है, परन्तु विद्यारण्य कोमल ऋषभ धैवत को त्रिश्रुतिक समझते थे अतः उनके मेल में इन दोनों का कोमल हो जाना स्वाभाविक था।

रामामात्य का हेज्जुज्जि लोचन का गौरी संस्थान, व्यंकटमखी का मायामालवगौड़ और हिन्दुस्तानी पद्धति का भैरव ठाठ एक ही बात है।

किसी ठाठ के चढ़े स्वरों को उतारना और उतरे स्वरों को चढ़ाना भी नवीन सप्तक की प्राप्ति का उपाय माना गया। इसी उपाय को उत्तर भारत में **ठाठ लौटना** कहा गया।

काफी थाठ से भैरव थाट

काफी ठाठ के ऋषभ धैवत को उतारने और गांधार निषाद को चढ़ाने से भैरव थाट उत्पन्न होता है।[3]

भैरव थाठ से पूर्वी थाट

भैरव थाट के स्वरों में यदि शुद्ध मध्यम के स्थान पर तीव्र मध्यम का प्रयोग करें तो पूर्वी थाट की सृष्टि होगी।

---

१. संगीत चिंतामणि, आचार्य बृहस्पति (१६७६), पृ० /३०८
२. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६), पृ० /२२६
३. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६), पृ० /३०६

भैरव से सिहेन्द्र-मध्यम[१]

भैरव के मध्यम की मूर्च्छना से सिंहेन्द्र–मध्यम की सृष्टि होती है, जो व्यंकटमरवी का सत्तावनवॉ मेल है–

भैरव थाट की मध्यमादि मूर्च्छना : म प ध नी स रे ग (म)

सिहेंन्द्र मध्यम के स्वर : स रे ग मे प ध नी (सां)

भैरव थाट से रसिकप्रिया मेल[२]

भैरव थाट की ऋषभादि मूर्च्छना से बहत्तरवें मेलकर्ता रसिकप्रिंया का विकास हुआ–

रे ग म प ध नी सां (रें)

स ग ग मे प नी नी (सां)

आधुनिक भैरव थाट का वर्णन 'संगीत रत्नाकर' में प्राप्त नहीं होता, क्योंकि भरत या शारंगदेव के सम्प्रदाय में दो क्रम प्राप्त स्वरों का अन्तराल अधिक से अधिक चतुःश्रुतिक होता है। 'रे ग' 'ध नी' या 'ग मे' जैसे अन्तराल को एक स्वर का अन्तराल किसी भी प्राचीन परंपरा में नहीं माना जा सकता।

विभिन्न मूर्च्छनाए हमें विभिन्न स्वर सप्तक देती है। बिलावल, कल्याण, खमाज, काफी, आसावरी और भैरवी थाट दोनों ग्रामों की किसी न किसी शुद्ध या विकृत मूर्च्छना में मिल जाते हैं। हिन्दुस्तानी पद्धति के भैरव, मारवा, पूर्वी और तोड़ी थाटों की प्राप्ति हमें किसी भी ग्राम की किसी मूर्च्छना में नहीं होती।[३]

उपरोक्त तथ्यों के आधार पर आचार्य बृहस्पति इस निष्कर्ष पर पहुंचते है कि भैरव थाट या मालवगौड़ मेल, तोड़ी या पंतुवराली मेल, पूर्वी थाट या कामवर्धिनी मेल और मारवा थाट या गमनश्रय

---

१. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६), पृ० /२५४
२. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६), पृ० /२५४
३. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१६७६), पृ० /२८३

मेल का मूल भरत और शारंगदेव की परंपरा मे न होकर मुसलमानों द्वारा प्रवर्तित 'इन्द्रप्रस्थ मत' की परंपरा में है और जो अभारतीय मुकाम सिद्धान्त का हिन्दुस्तानी रूप है।[१] मुकाम सिद्धान्त को लोचन ने 'संस्थान–पद्धति' कहा है, 'मुकाम' और संस्थान पर्यायवाची शब्द है।

थाट को पहचानने के लिए उसमें से उत्पन्न हुए किसी प्रमुख राग का नाम दे दिया जाता है, जैसे भैरव एक प्रसिद्ध राग है, इसलिए भैरव राग के स्वरों के अनुसार जो थाट बना उस थाट का नाम भी 'भैरव थाट' रख दिया। भैरव अपने थाट का आश्रय राग है।

संगीत कला प्रवर्तक भगवान भैरव (शिव) से संम्बन्ध होने के कारण **"भैरव आदिमो रागो"** यह उक्ति प्रचलित हो गई। परन्तु बाद के विद्वान विशेष रूप से दामोदर और उनके समकालीन संगीत शास्त्री भैरव को प्राचीनता की दृष्टि से नहीं वरन् उसकी उत्तमता और सौन्दर्य लिहाज से महत्वपूर्ण स्थान देते है। दिव्य प्रभाव अत्यधिक सौन्दर्य गुण तथा गम्भीरता का वातावरण भैरव उत्पन्न करता है। राग भैरव में तीनों भावमय रस–शांत, भयानक, तथा करूणा छिपे हुए है जो कि सबसे उत्तम तथा प्रकाश में दिव्य है।[२] यह सभी निर्वेद तथा बैराग्य में सहायक होते है जो कि दिव्य शान्ति और चिर मौन के मन्दिर में मनुष्य को ले जाने में सहायक होते है।

भारतीय संगीत पद्धति में समय का विभाजन एक वैज्ञानिक दृष्टिकोण पर आधारित है। रागों के गायन काल में कोमल ऋषभ और कोमल धैवत संधि प्रकाश समय के परिचायक है। इस समय के रागों में कोमल रे ध अनिवार्य है। यहाँ पर भी मध्यम स्वर समय का विभाजन करता है। भैरव राग के स्वरों में यदि शुद्ध मध्यम के स्थान पर तीव्र मध्यम का प्रयोग कर तो पूर्वी राग की सृष्टि होगी। पूर्वी राग के गाने का समय सांयकाल प्रथम प्रहर है तथा भैरव राग के गाने का समय प्रातः काल प्रथम प्रहर है।

---

१. संगीत चिंतामणि – आचार्य बृहस्पति (१९७६), पृ० /२५५
२. संगीत – भैरव अंक (जनवरी १९५५), पृ० /३२

भैरव थाट के राग प्रायः सुनने को मिलते है उनमें भैरव, कालिंगड़ा, रामकली, आनन्द भैरव, अहिर भैरव, प्रभात भैरव, ललित पंचम, गुणकली, जोगिया, विभास आदि राग अधिक प्रचलित है तथा इनके अतिरिक्त बंगाल भैरव, सौराष्ट्र भैरव, शिवमत भैरव, झीलफ, मेघरंजनी, देवरंजनी, गौरी, जंगूला, देशगौड़, सावेरी तथा बैरागी राग ऐसे है जो अप्रचलित रागों की श्रेणी में आते है। भावभट्ट पंडित ने अपने ग्रंथ में भैरव के दस प्रकार बताए है, औडव भैरव, षाडव भैरव, संपूर्ण भैरव, बसन्त भैरव, आनन्द भैरव, नन्द भैरव, सुवर्ण कृष्ण भैरव, गान्धार भैरव, भोले भैरव तथा राम भैरव। इनमें से कुछ प्रकार आज भी प्रचलित है।

भैरव थाट के अर्न्तगत दो भिन्न–भिन्न रागों के मेल से बने छायालग राग भी आते हैं। उनमें से अहिर भैरव (भैरव+काफी) आनन्द भैरव (भैरव+बिलावल) शिवमत भैरव (भैरव+तोड़ी) ही अधिक प्रचलित हैं। ये ही तीनों राग छायालग राग की परीक्षा में खरे उतरते हैं। वैसे तो अन्य राग भी ऐसे हैं, जिनमें किसी न किसी राग की छाया आती है। यह बात ध्यान देने योग्य है कि "विभास" को छोड़कर अन्य किसी प्रातः कालीन राग में मध्यम और निषाद वर्जित नहीं मिलते। इसी तरह **देशगौड़** के अतिरिक्त भैरव थाट में कोई अन्य राग ऐसा नहीं है, जिसमें आरोह तथा अवरोह में गांधार तथा मध्यम दोनों ही एक साथ वर्ज्य हो।[१] उल्लेखनीय है कि **गौरी** ही भैरव थाट का एकमात्र ऐसा राग है जो कि सांयकाल में गाया जाता है। भैरव थाट के अन्य राग प्रातः काल में ही गाए जाने वाले राग हैं।

भैरव थाट से जन्य रागों का परीक्षण करने से हमें कुछ निश्चित बातों का स्पष्टीकरण स्वयं् हो जाता है। सर्वप्रथम कोमल ऋषभ स्वर का महत्व देखने को मिलता है। भैरव थाट के किसी भी राग में ऋषभ पूर्णतया वर्जित नहीं मिलता। अवरोह में वर्ज्य हो सकता है लेकिन आरोह में कदापि वर्ज्य नहीं होता। दूसरी विशेषता ऋषभ के संदर्भ में यह है कि इसका स्वरूप हमेशा ही कोमल रहता है, जो कि संधि प्रकाश के रागों के लिए अनिवार्य भी है। इसलिए भैरव थाट के सभी राग

---

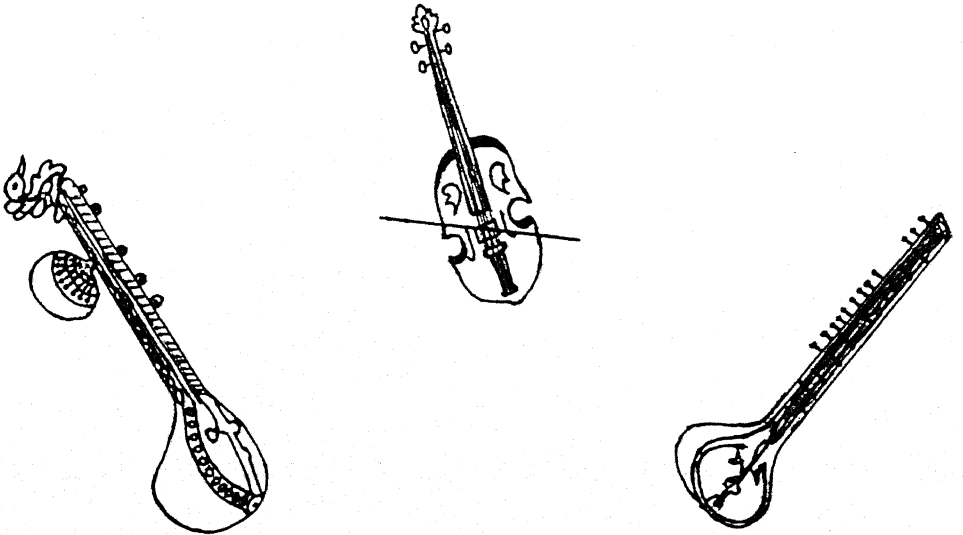
१. संगीत – भैरव अंक (जनवरी १९५५), पृ० /४०

संधि प्रकाश में ही गाए बजाए जाते हैं। भैरव थाट की तीसरी मुख्य विशेषता है कि इसके किसी अन्य स्वर की मूर्च्छना से कोई थाट नहीं बनता। तात्पर्य यह है कि "स रे ग म प ध नी" में से किसी अन्य स्वर को कल्पित षडज माने तो कोई भी थाट नहीं बनता। उदाहरणार्थ यदि भैरव के निषाद को षडज माने तो स रे रे म मं ध ध सां स्वर मुख्य स्केल पर मिलेंगे जो कि किसी भी थाट के स्वर नहीं हैं, इसी प्रकार अन्य स्वरों से भी कोई थाट नहीं मिलता। जबकि थाट में यमन के निषाद को षडज कल्पित करने से भैरवी, धैवत को षडज मानने से काफी, पंचम को षडज मानने से बिलावल, गांधार को षडज मानने से आसावरी तथा ऋषभ को षडज कल्पित करने से खमाज थाट के स्वर प्राप्त हो जाते है। इसी प्रकार अन्य थाट से भी उदाहरण दिए जा सकते है। पर यह स्थिति भैरव थाट में संभव नहीं है।

भैरव थाट के गीतों का समावेश श्रृंगार, करूण, शांत, तथा वात्सल्य रस ही में निहित है। भैरव परिवार के सभी राग सभी पक्षों में पूर्ण रूप से सफल है और यह निश्चित रूप से कहा जा सकता है कि प्रातः कालीन संधि प्रकाश रागों की महत्ता एक मात्र भैरव थाट तथा उसके परिवार से ही है।

अतः हिन्दुस्तानी १० थाटों में भैरव थाट का महत्वपूर्ण स्थान है तथा इसकी स्थिति काफी सुद्धढ़ व शक्तिशाली है।

चतुर्थ अध्याय

- काफी एवं भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण

चतुर्थ अध्याय

काफी एवं भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण।

भारतीय शास्त्रीय संगीत की थाट पद्धति में काफी एवं भैरव थाट महत्वपूर्ण थाट माने जाते हैं,क्योंकि एक तरफ काफी थाट का विस्तृत स्वरूप है जिसके अन्तर्गत कई रागांग आते हैं तो दूसरी ओर भैरव का संबंध हमारे संगीत में प्राचीन काल से माना जाता है। काफी थाट के अधिकांश राग गंभीर प्रकृति के तथा वीररस जगाने वाले राग हैं। जबकि वातावरण तथा समय की अनुकूलता के अनुसार भैरव थाट के प्रायः सभी राग प्रकृति में गंभीर तथा शांत होते हैं। अब मैं इन थाटों के अन्तर्गत आने वाले रागों का संक्षिप्त परिचय, स्वरूप तथा विश्लेषण निम्न दो वर्गो में प्रस्तुत करूंगी–

(क) काफी थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण।

(ख) भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण।

(क) काफी थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित, अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण

भारतीय शास्त्रीय संगीत में काफी थाट एक महत्वपूर्ण थाट है। इस थाट के अन्तर्गत आने वाले राग तथा इसका आश्रय राग 'काफी' मधुर है। यह राग ख्याल के अतिरिक्त ठुमरी, गज़ल, टप्पा, धमार, होरी आदि कई विधाओं के अनुकूल होने के कारण समस्त भारत में प्रचलित है।

काफी थाट सभी थाटों में सबसे बड़ा थाट माना जाता है क्योंकि ५० से अधिक राग इससे उत्पन्न होते हैं। इस थाट के अन्तर्गत मुख्यतः पांच अंगों– काफी अंग, कान्हणा अंग, सारंग अंग, मल्हार अंग, धनाश्री अंग के राग आते हैं। इन रागों में कुछ राग प्रचलित हैं जिनका गायन–वादन सदैव सुनने को मिलता है जबकि कुछ राग अल्प–प्रचलित हैं जो कभी कभी सुनने को मिलते हैं। इस थाट के कुछ राग अप्रचलित भी है जिनका गायन वादन अब सुनने को नहीं मिलता। अतः काफी

थाट के उक्त तीनों श्रेणियों के कुछ रागों का परिचय, स्वरूप तथा उनका विश्लेषण प्रस्तुत किया जा रहा है।

राग काफी

राग काफी अत्यंत मधुर एवं लोकप्रिय राग है। काफी राग के नाम से ही काफी थाट जाना जाता है अतः यह काफी थाट का आश्रय राग है। इसके आरोह अवरोह में गांधार निषाद कोमल लगते है शुद्ध गांधार एवं शुद्ध निषाद का भी प्रयोग होता है इन स्वरों के उचित प्रयोग से इसका वैचित्र्य बढ़ता है किन्तु यह ध्यान अवश्य रखना चाहिए कि शुद्ध गांधार निषाद इसके नियमित स्वर नहीं है। पंचम वादी व रिषभ संवादी स्वर है। जाति संपूर्ण है। गायन समय होली पर्व के दिनों में किसी भी समय अन्यथा सांय संधि प्रकाश रागों के बाद इसे गाया–बजाया जाता है। विद्धानों का मत है कि उत्तर प्रदेश में प्रचलित दीपचंदी में गायी जाने वाली होरी की विशेष धुन से, जो अति प्राचीन काल से ही प्रचलित रही है, और आज भी है, काफी राग का प्रादुर्भाव हुआ है।

इस राग में गंभीर चंचल उल्लास करूण भावों का मिश्रण है जिसे कलाकार अपनी इच्छानुसार शैली के आधार पर व्यक्त कर सकता है। कर्नाटक संगीत में इन्हीं स्वरों में गाए जाने वाले राग को **खरहर प्रिया** या **हरप्रिया** कहते है। किन्तु इस राग का जो व्यक्तित्व इधर विकसित हुआ वह दक्षिण में नहीं।

काफी राग की विशेषता सा ग प नी इन चार स्वरों पर विशेष रूप से अवलम्बित है। साधारण श्रोतागण इस राग को सासा, रे रे, ग ग, म म, प, इस स्वर समुदाय से तत्काल पहचान लेते हैं, अतः यही स्वर इस राग की पकड़ कही जानी चाहिए।

आरोह — सा रे ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नि ध प म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — सा सा, रे रे, ग ग, म म, प,

स्वरूप — सा रे ग रे, रे ग म ग रे, रे ग म प म ग रे, मम प, म प ग रे, म ग म प म ग रे, नी ध प, सं नी ध प, म प ग रे, सा रे ग रे स। रे ग म प, म ध प, म प ध नी ध प, सां नी ध प, नीं सां रें, नी ध प, म प ध नी ध प, म प ध म प ग रे, स रे ग रे, नी सा।

राग धनाश्री

राग धनाश्री काफी थाट जन्य व रागांग राग है। इसके आरोह में रिषभ धैवत स्वर वर्जित अतः इसकी जाति औडव सम्पूर्ण है। इसमें गांधार निषाद स्वर कोमल शेष स्वर शुद्ध है। वादी स्वर पंचम तथा संवादी स्वर षडज है। गायन समय दिन का तृतीय प्रहर है।

स्वरूप — नी स ग म प, ग म प नी ध प, ग म प ग ऽ रे सा, ग म प नी सां, सां नी ध प, ग म प ग, प ग रे सा।

राग धनाश्री में प ग की संगति राग वाचक है। भीमपलासी और धनाश्री राग बहुत मिलते जुलते राग है किन्तु वादी भेद से इनमें भिन्नता दिखाई देती है।

आरोह — सा ग म प नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — नी सा ग म प, ध प नी ध प, ग, प ग रे सा।

राग भीमपलासी

राग भीमपलासी काफी थाट जन्य व धनाश्री अंग का राग है। इसमें गान्धार निषाद कोमल शेष स्वर शुद्ध है। आरोह में रिषभ धैवत स्वर वर्जित है अतः इसकी जाति औडव सम्पूर्ण है। मध्यम वादी तथा षडज संवादी स्वर है। गायन वादन समय दिन का तृतीय प्रहर है।

स्वरूप — सा नी सा म, ग रे सा, नी सा म, म प ग म प नी ध प, ध म प ग, म ग, म ग रे सा, ग म प नी ध प ग म प नी सां, नी ध प, ध म प ग, स ग म प ग, म ग म ग रे सा।

उपरोक्त स्वरूप से स्पष्ट है कि धनाश्री राग में पंचम के महत्व को कम करके मध्यम के महत्व को बढ़ाया और धनाश्री के प ग प ग की संगति के स्थान पर म ग म ग की संगति से भीमपलासी का आविर्भाव हुआ।

आरोह — नी सा ग म प नी सां

अवरोह — सां नी ध प म ग म ग रे सा

मुख्य स्वर समूह — नी सा म, म प ग, म ग रे सा।

राग पीलू

राग पीलू काफी थाट जन्य वक्र सम्पूर्ण जाति का राग है जो अपनी मधुरता के कारण लोकप्रिय है। इसकी कर्णप्रियता ठुमरी में निखर उठती है। इसमें दोनों गान्धार दोनों धैवत तथा दोनों निषाद स्वर लगते है। वादी स्वर गांधार तथा निषाद संवादी स्वर है। ठुमरी का राग होने के कारण गायन वादन के अन्त में किसी भी समय गा बजा लिया जाता है। इस राग का स्वरूप मन्द्र और मध्य सप्तकों में स्पष्ट होता है इसलिए अधिकाशतः विद्वान मध्यम को षडज मानकर गाते बजाते है।

आरोह — प़ नी़ सा रे ग ऽ रे सा नी़, स ग म प ध प नी सां

अवरोह — सां नी ध प, ग म ध प, ग ऽ रे सा नी़ सा

मुख्य स्वर समूह — सा रे ग रे सा नी़ ऽ ध़ प़, म़ प़ नी़ सा

राग प्रदीपकी

प्रस्तुत राग काफी थाट जन्य तथा भीमपलासी अंग से गाया जाता है इसमें गान्धार निषाद का दोनों रूप प्रयोग होता है अन्य सभी स्वर शुद्ध है। आरोह में रिषभ धैवत वर्जित तथा अवरोह संपूर्ण है इस कारण इसकी जाति औडव संपूर्ण तथा वादी संवादी मध्यम षडज है। गायन समय दिन का तृतीय प्रहर सर्वमान्य है। राम भीमपलासी में दोनों गांधार निषाद के प्रयोग से राग का सृजन हुआ।

आरोह — सा ग म, प, नी सां

अवरोह — सां नी ध प, म, ग रे सा

मुख्यस्वर समूह — ग म प ग, म ग रे सा

राग पटदीप

राग पटदीप काफी थाट जन्य व धनाश्री अंग का राग है। इसमें गान्धार कोमल तथा अन्य सभी स्वर शुद्ध है। पंचम वादी तथा षडज संवादी है। इसकी जाति षाडव संपूर्ण तथा गायन वादन समय दिन का त्रृतीय प्रहर है।

स्वरूप — सा नी़ सा ग (सा) रे सा, नी़ सा ग म प ग, म प ग (सा) रे सा, नी़ सा ग म प नी ध ऽ प, ध म प ग म प, नी ध नी सां, सां नी ध प, म प ग (सा) रे सा।

उपरोक्त राग विस्तार से स्पष्ट है कि राग भीमपलासी या धनाश्री में शुद्ध नी का प्रयोग करके राग का सृजन किया गया है।

आरोह — नी़ सा ग म प, नी ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प, म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म प नी, ध नी सां नी ध प।

राग रामदासी मल्हार

राग रामदासी मल्हार, मल्हार का प्रकार व काफी थाट जन्य राग है। इसकी जाति संपूर्ण है। दोनों गांधार दोनों निषाद शेष स्वर शुद्ध है। मध्यम वादी तथा षडज संवादी है। गायन समय वर्षा ॠतु में किसी भी समय अन्य रात्रि के द्वितीय प्रहर में। राग रामदासी मल्हार में मियां मल्हार, गौड़ व शहाना आदि रागों का मिश्रण है।

स्वरूप — सा ऩी ध़ ऩी ध़ ऩी सा, स रे रे सा, सा रे ग म म, म रे रे प, प ग म रे सा।

प ग म रे सा, म रे रे प, म प ध ध नी प, नी नी प म प, म प नी ध नी सां, सां ध नी प, म प ध नी सां रें सां, ध नी प, नी नी प म प, प ग ग म रे स।

राग जयन्त मल्हार

राग जयन्त मल्हार, मल्हार अंग का व काफी थाट जन्य राग है। इसकी जाति संपूर्ण है। दोनों गांधार दोनों निषाद शेष स्वर शुद्ध लगते है। मध्यम वादी व षडज संवादी स्वर है। कुछ विद्वान रिषभ पंचम को वादी संवादी स्वर मानते है। इसका गायन समय वर्षा ॠतु में किसी भी समय अन्य रात्रि का द्वितीय प्रहर। राग जयन्त मल्हार में राग जयजयवंती और मियां मल्हार का मिश्रण है।

स्वरूप — स ऩी सा ध़ ऩी रे सा, सा ध़ ऩी प़, म़ प़ ऩी ध़ ऩी ऩी सा, सा रे ग, ग म रे, रे ग रे सा, ऩी सा ध़ ऩी रे सा, रे म प रे प, ग म रे सा, रे ग म, म प म ग, रे ग म प ध प म ग, रे प ग म रे सा ऩी ध़ ऩी प़ रे, रे ग रे सा।

राग सुर मल्हार

राग सुर मल्हार, मल्हार का प्रकार व काफी थाट जन्य राग है। आरोह में गांधार और धैवत स्वर वर्जित है तथा अवरोह में गांधार वर्जित होने से इसकी जाति औडव षाडव है। इसमें दोनों

निषाद व शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते है। मध्यम वादी तथा षडज संवादी स्वर है। गायन समय वर्षा ऋतु में किसी भी समय अन्यथा रात्रि का द्वितीय प्रहर। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें मल्हार, देश व सारंग का मिश्रण है।

स्वरूप — सा, ऩी सा रे, म रे ऽ प, म प नी ध ऽ प, म रे रे प म रे सा। ऩी सा रे म प, म प नी ध प, म प रे प, म प नी सां, नी सां रें सां नी ध, म प नी ध प, म रे सा सां नी ध, म प नी ध प म रे रे प म रे सा।

उपरोक्त स्वर समूह में स सां की संगति राग वाचक है। इसके समप्रकृति राग नारायणी, सामंत सारंग, देश व सोरठ है।

राग मेघ मल्हार

राग मेघ मल्हार, मल्हार अंग का एवं काफी थाट जन्य राग है। इसमें गान्धार व धैवत स्वर वर्जित होने के कारण इसकी जाति औडव औडव है। इसमें कोमल निषाद तथा शेष स्वर शुद्ध लगते है। यह पूर्वांग प्रधान राग है मध्यम वादी तथा षडज संवादी स्वर है। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें राग मेघ और शुद्ध मल्हार का मिश्रण है। इसमें रिषभ और निषाद का आंदोलित युक्त प्रयोग है। कुछ विद्वान राग मेघ मल्हार में अवरोह में कोमल गान्धार का प्रयोग कान्हणा अंग से करते है और इसकी जाति औडव षाडव मानते है।

स्वरूप — सा ऩी सा ऩी सा म रे म रे, म म रे म रे प नी नी प म प रे, म म रे सा ऩी सा ऩी सा, नी प म प, सां नी सां नी सां, सां नी प म म रे, रे प, प म रे सा ऩी सा।

उपरोक्त स्वरूप से स्पष्ट है इसमें म म रे म रे प, स रे म (मल्हार) व सा ऩी सा ऩी स म रे म रे म रे सा ऩी सा ऩी सा, म रे म रे म प, म प नी नी प, प म म रे ऩी सा (मेघ) का मिश्रण है।

इसका समप्रकृति राग मघमाद सारंग है।

राग मियां मल्हार

सर्वाधिक लोकप्रिय राग मियॉ मल्हार काफी थाट जन्य मल्हार अंग का राग है। इसमें कोमल गान्धार के अतिरिक्त दोनों निषाद तथा अन्य स्वर शुद्ध लगते है। प्रस्तुत राग की जाति षाडव संपूर्ण है। इस राग का वादी स्वर षडज तथा सम्वादी स्वर पंचम है यह पूर्वांग प्रधान राग है। गायन समय वर्षा ऋतु में किसी भी समय अन्य रात्रि का द्वितीय प्रहर। प्रस्तुत राग की रचना मल्हार और कान्हणा के मिश्रण से हुई है। इसमें नी प म प ग म रे सा यह कान्हड़ा और म रे रे प यह मल्हार का स्वर समूह है। इसके अतिरिक्त प्रस्तुत राग के रचयिता ने कुछ विशेष स्वर संगतियों का प्रयोग किया है।

यथा — सा ऩी ऩी ऩी ध़ ऩी ऩी सा।

स्वरूप — सा ऩी ऩी ऩी ध़ ऩी सा ध़ ऩी म़ प़, म़ प़ ऩी ऩी ध़ ऩी ऩी सा रे रे सा म रे रे प (प) म ग म ग म रे रे सा। राग की मुख्य विशेषता यह है कि दोनों निषाद का इसके आलाप में अधिकतर एक के पश्चात् दूसरे का प्रयोग होता है। जिससे राग का सौंदर्य अत्यधिक बढ़ जाता है। इसका समप्रकृति राग बहार है।

आरोह — सा रे म रे प, म प नी ध नी सां।

अवरोह — सां ध नी म प, ग म रे सा।

मुख्य स्वर समूह — म रे सा ऩी ध़ ऩी म़ प़, ऩी ध़ ऩी सा सां, म रे प, म ग म सा रे सा।

राग शुद्ध सारंग

राग शुद्ध सारंग, सारंग अंग का तथा काफी थाट जन्य राग है। इसमें गांधार स्वर वर्जित है। अतः इसकी जाति षाडव है। मध्यम निषाद के "दोनों रूप प्रयोग किए जाते है। वादी स्वर रिषभ

व संवादी स्वर पंचम है। गायन समय दिन का द्वितीय प्रहर है। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें सारंग व कल्याण का मिश्रण है।

आरोह — सा रे म रे, म प नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म प, रे म रे नी़ सा।

मुख्य स्वर समूह — सा रे म रे, प, म प, नी प, म प, म रे सा।

राग मध्यमादि सारंग

राग मधमाद सारंग, सारंग का एक प्रकार तथा काफी थाट जन्य राग है। राग वृन्दावनी सारंग में केवल कोमल निषाद के प्रयोग से मधमाद सारंग राग बना। इसमें गांधार और धैवत स्वर वर्जित होने कारण जाति औडव औडव है। वादी स्वर रिषभ तथा संवादी स्वर पंचम है गायन समय दिन का द्वितीय प्रहर है।

आरोह — सा रे म प नी सां।

अवरोह — सां नी प म रे सा।

मुख्य स्वर समूह — रे, मप, नी सां, नी प म रे, सा।

स्वरूप — सा नी़ सा रे, रे सा, रे म प म रे, म रे नी़ सा, म रे म प नी प म रे, रे म प, रे म रे, म रे नी़ सा।

राग वृन्दावनी सारंग

राग वृन्दावनी सारंग, सारंग अंग का रागांग राग है। यह काफी थाट जन्य राग है। इसमें गांधार धैवत स्वर वर्जित है जाति औडव–औडव है। दोनो निषाद शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते है। रिषभ वादी तथा पंचम संवादी स्वर है। गायन वादन समय दिन का द्वितीय प्रहर है।

आरोह — ऩी सा रे म प नी सां।

अवरोह — सां नी प म रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ऩी सा रे, म रे, प म रे, सा।

स्वरूप — सा, ऩी सा रे, म रे ऩी सा, रेम रे, प म रे सा सा रे ऩी सा, ऩी प ऩी सा रे सा। सा रे म रे, रे मप मरे, पमरे, सा सा रे ऩी स रे म प, नी प म रे, म प नी सां, नी प म रे, म रे प म नी प, म प नी प, म रे रे सा।

राग मियां की सारंग

राग मियां की सारंग, सारंग का प्रकार व काफी थाट जन्य राग है। इसमें गांधार स्वर वर्जित है जाति षाडव। रिषभ पंचम वादी संवादी स्वर है। दोनों निषाद लगते है शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। गायन वादन समय दिन का द्वितीय प्रहर है। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें वृन्दावनी सारंग व मियां मल्हार का मिश्रण है।

आरोह — सा रे म प नी ध नी सां

अवरोह — सां ध नी प म रे सा

मुख्य स्वर समूह — रे म प म रे, सा ऩी ध़ ऩी ध़ ऩीऽ सा

स्वरूप — ऩी स रे, म रे ऩी स ऩी ध़ ऩी ध़ ऩी सा, ऩी सा ऩी प, म़प़ ऩी ध़ ऩी ऩी सा रे म प (रे प) म रे, रेमप नी म प रे, म रे सा, ऩी ध़ ऩी ध़ ऩी ऩी सा, रेमप, म प नी ध नी सां, नी प म रे, म प नी सां, सां ध नी म प, रे म प रे, म रे म प, नीप मरे रेप मरेसा। मुख्य बात यह है कि ऩी सरेमपरे

रेमप नीमप, रे म प म रे वृन्दावनी सारंग के इस स्वर समूह मे नी ध़ नी ध़ नी़ नी़ सा मियां मल्हार का यह स्वर समूह मिलाने से राग मियां की सारंग का आविर्भाव हुआ।

बड़हंस सारंग

राग बड़हंस सारंग, सारंग का प्रकार तथा काफी थाट जन्य राग है। इसमें गांधार धैवत स्वर वर्जित है इसकी जाति औडव–औडव है। इसमें दोनो निषाद लगते है शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। वादी स्वर रिषभ तथा संवादी स्वर पंचम है। गायन समय दिन का द्वितीय प्रहर है। कोई कोई इसे बिलावल थाट के अर्न्तगत मानते है।

आरोह — सा रे म प नी सां

अवरोह — सां नी प म रे सा

मुख्य स्वर समूह — नी प, म, रे, सा, रेम, प नीप, नी सां, नी, पम, रे सा।

स्वरूप — सा नी़ सा, नी़ सा रे, म रे सा, नी़ सा रे म प, प ग म रे सा, सा नी़ प़ नी़ सा, नी़ सा रे म प नी प, म प नी सां, सां नी प, नी प म प रे म प ग म रे सा।

उपरोक्त स्वरूप से स्पष्ट है कि वृन्दावनी सारंग में ही केवल अवरोह में अल्प प्रमाण में शुद्ध गांधार का प्रयोग करके प्रस्तुत राग की रचना की गई है।

राग लंका दहन सारंग

राग लंका दहन सारंग, सारंग का एक प्रकार एवं काफी थाट का राग है। इसमें गांधार कोमल दोनों निषाद व अन्य स्वर शुद्ध है। आरोह में गांधार तथा धैवत और अवरोह में केवल धैवत वर्जित है इस कारण इसकी जाति औडव षाडव है। सारंग के अन्य प्रकार की भांति रिषभ वादी तथा पंचम संवादी है गायन समय दिन का द्वितीय प्रहर है।

स्वरूप — सा नी़ सा, रे म रे, रे ग रे सा, नी प़ नी़ सा, रे म प नी प म रे, म प नी सां, सां नी प, नी प म रे, रे ग रे सा।

उपरोक्त स्वरूप से स्पष्ट है कि राग वृन्दावनी सारंग में रे ग रे सा इस प्रकार कोमल गांधार के प्रयोग से प्रस्तुत राग की रचना की गई।

आरोह — सा रे म प नी सां।

अवरोह — सां नी प, प म रे, रे ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — रे म प नी प म रे, रे ग रे सा।

राग सुघराई कान्हड़ा

राग सुघराई कान्हणा काफी थाट जन्य राग है। इसमें कोमल गान्धार दोनों निषाद तथा शेष शुद्ध स्वर हैं। आरोह में धैवत वर्जित होने के कारण इसकी जाति षाडव–संपूर्ण है। पंचम षडज वादी संवादी है उत्तरांग प्रधान व चंचल प्रकृति का राग है। इसका गायन वादन समय दिन का द्वितीय प्रहर है। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें कान्हणा एवं सारंग का मिश्रण है।

स्वरूप — प (म)ग (म)ग म नी प, नी नी प म रे सा, रे (म)ग ऽ म नी प नी प म प नी सां, प नी सां रें सां, प नी प, नी नी प म प ग रे सा, नी़ स रे म प (म)ग (म)ग म नी प इसी में ध नी प, सां ध नी प, ध प म रे सा इस प्रकार धैवत का अल्प प्रयोग करते है।

समप्रकृति राग सूहा, नायकी आदि है।

आरोह — सा रे (म)ग म नी प नी सां।

अवरोह — सां (प)नी प ग म (सा)रे सा।

मुख्य स्वर समूह — नी नी प म रे सा रे (म)ग म नी प

राग काफी कान्हड़ा

यह राग काफी और कान्हणा रागों के मिश्रण से बना है। साधारणतः पूर्वांग में कान्हणा तथा उत्तरांग में काफी राग रहने से काफी कान्हणा का स्वरूप स्पष्ट और शुद्ध रूप में दिखाई देता है। ग नी स्वर कोमल तथा शेष स्वर शुद्ध है। वादी स्वर पंचम तथा संवादी स्वर षडज है। जाति वक्र संपूर्ण है। प्रयोग काल रात्रि का द्वितीय प्रहर है। नी प स्वरों की संगति से तथा अवरोह में वक्र गंधार एवं उस पर आंदोलन होने से कान्हणा स्पष्ट रूप में प्रतीत होता है रे ग सा रे नी ध़ प़ यह स्वर समुदाय बार बार लेने से, साथ ही रे ग रे ग रे सा रे सा इन स्वरों के प्रयोग से इस राग की शोभा बढ़ती है। इसका स्वरूप इस प्रकार है।

स्वरूप — सा रे [म]ग, रे ग म प, ग म नी ध प, म प ध नी सां, सां नी सां रें, सां रें गं रें गं रें सां रें सां, सां नी [ध]प, म प नी प, ध प म प म [म]ग, [म]ग म रे सा, रे सा नी़ ध़ नी़ प़, म़ प़ नी़ सा।

राग नायकी कान्हड़ा

राग नायकी कान्हड़ा कान्हड़ा का प्रकार एवं काफी थाट जन्य राग है। इसमें गांधार कोमल दोनों निषाद एवं शेष स्वर शुद्ध लगते है। धैवत स्वर वर्जित है अतः इसकी जाति षाडव–षाडव है। मध्यम षडज वादी संवादी स्वर है। गायन समय रात्रि का द्वितीय प्रहर है। पूर्वांग प्रधान व गंभीर प्रकृति का राग हैं। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें कान्हणा, मल्हार व सारंग रागों का मिश्रण है।

आरोह — नी़ स रे प, [म]ग म, नी प नी सां।

अवरोह — सां [प]नी प, [म]ग ऽ म रेसा रे ऽ सा।

पकड़ — रे नी़ सा रे प नी म प, [म]ग ऽ म, ग म प म रे स, रे ऽ सा।

स्वरूप — स रे नी स, प नी प सा, रे नी सा रे रे ग रे ग म रे सा रे ऽ सा, रे नी सा रे प, नी म प (प) म ग मं ग म रे सा, म नी प, ग म प म रे सा रे ऽ सा।

समप्रकृति राग सूहा, सुघराई आदि।

राग सूहा कान्हड़ा

राग सूहा कान्हड़ा, कान्हड़ा का प्राचीन प्रकार और काफी थाट जन्य राग है। इसमें गांधार निषाद कोमल शेष स्वर शुद्ध है। आरोह में रिषभ धैवत वर्जित अवरोह में केवल धैवत वर्जित है अतः इसकी जाति औडव–षाडव है। मध्यम व षडज वादी संवादी स्वर है गायन समय दिन का द्वितीय प्रहर है। उत्तरांग प्रधान राग है। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें कान्हड़ा, मेघ, और मल्हार का मिश्रण है।

आरोह — नी सा ग म, प नी प नी सां।

अवरोह — सां नी प, म ग म, सा रे सा।

मुख्य स्वर समूह — नी सा म ग म ग म, प म नी प, म ग म सा रे सा।

स्वरूप — सा नी सा म ग म ग म, प म नी प, नी नी प म प सां प नी प, म प नी म ग ऽ म, ग म प सां, प नी प ग म, म नी (प) म ग ऽ म रे सा, नी सा म ग म ग म, प म, नी प।

इसके समप्रकृति राग नायकी कान्हणा, सुघराई, देवसाख, शहाना आदि।

राग आभोगी कान्हड़ा

राग अभोगी कान्हड़ा, कान्हणा का प्रकार व काफी थाट जन्य राग है। इसमें गान्धार कोमल शेष स्वर शुद्ध है। जाति औडव औडव है इसमें पंचम निषाद वर्जित है। मध्यम वादी तथा षडज

संवादी है। यह राग पूर्वांग प्रधान राग है तथा रात्रि के द्वितीय प्रहर में गाया जाता है। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें कान्हणा व बागेश्री राग का मिश्रण है।

स्वरूप — सा ध़ सा, सा रे ध़, सा रे [रे]ग [रे]ग रे सा, म़ ध़ सा रे [रे]ग ऽ मं, ध [रे]ग रे ग म, ग म स रे सा, ध़ स़ ध़ म़ ध़ रे सा। म ग म ध म, ध सं ध (म) [म]ग रे, रे ग म, म ध सां, ध सां रें सां, ध गं रें सां, ध सां ध म ग रे, स रे ध़, स रे [म]ग म रे सा।

आरोह — सा रे [रे]ग म ध सां।

अवरोह — सां ध म, [म]ग ऽ मा [सा]रे ऽ सा।

मुख्य स्वर समूह — स ध़ सा रे [रे]ग ऽ म [सा]रे ऽ सा

समप्रकृति राग बागेश्री है।

राग शहाना

राग शहाना कान्हड़ा का प्रकार तथा काफी थाट जन्य राग है। इसमें गान्धार कोमल दोनों निषाद तथा शेष स्वर शुद्ध है। कुछ इसके आरोह में धैवत वर्जित कर इसकी जाति षाडव–सम्पूर्ण मानते है कुछ संपूर्ण–संपूर्ण मानते है। पंचम षडज वादी संवादी है। राग शहाना उत्तरांग प्रधान है तथा गायन वादन समय रात्रि का द्वितीय प्रहर है। यह मिश्र कोटि का राग है इसमें कान्हणा, बहार, बागेश्री, सारंग, और मियां मल्हार आदि का मिश्रण है।

आरोह — सा रे ग म प नी ध नी प नी सां।

अवरोह — सां नी ध नी प, मप ग म रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म ध, नी ध नी प, ध म प सां, नी ध नी प [म]ग म रे सा।

स्वरूप — प [म] ग म रे सा, म प ग म ध, ध नी प, सां नी ध नी प (प) ग ऽ म ध ध नी प ध म प, ग म रे सा, सां ध ध नी प, म प ग म ध ध नी प, म प सां।

राग बहार

सुप्रसिद्ध राग बहार काफी थाट जन्य तथा रागांग रागों में से एक है। गांधार कोमल निषाद दोनों अन्य सभी स्वर शुद्ध है। इसके आरोह में रिषभ तथा अवरोह में धैवत वर्जित है। इस कारण इसकी जाति षाडव षाडव मानी जाती है। इसमें मध्यम वादी तथा षडज सम्वादी है। इसे बसन्त ऋतु में किसी भी समय गाया जा सकता है अन्य समय में इसके गाने बजाने का समय मध्य रात्रि है। चूंकि यह उत्तरांग प्रधान राग है इस कारण इसका विस्तार मध्य तथा तार सप्तक में ही अधिक होता है।

स्वरूप — सा म, म प [म] ग म, ध नी सां [प] नी प, म प [म] ग म, नी स म, ग म ध, नी सां, ध नी सां रें नी सां [प] नी प, नी प म प [म] ग म, प ग म [सा] रे सा।

साधारण रूप से यह स्पष्ट दिखाई पड़ता है कि इसमें आरोह में बागेश्री तथा अवरोह में कान्हणा का मिश्रण किया गया है।

आरोह — नी स ग म, प, ग म ध नी सां।

अवरोह — सां नी प, म, प, [म] ग म [सा] रे सा।

मुख्य स्वर समूह — नी प म, प [म] ग ऽ म, ग म ग म ध नी सां

राग बागेश्री

सुप्रसिद्ध राग बागेश्री थाट पद्धति के अनुसार काफी थाट के अर्न्तगत आता है, परन्तु रागांग पद्धति के अनुसार यह एक स्वयं रागांग राग है। इसमें गांधार निषाद के अतिरिक्त अन्य स्वर शुद्ध है। मध्यम वादी तथा षडज संवादी है आरोह में रिषभ वर्जित तथा अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होता है इस कारण इसकी जाति षाडव सम्पूर्ण है। गायन समय रात्रि का तृतीय प्रहर एवं उत्तरांग प्रधान राग है। राग का स्वरूप इस प्रकार है। – सा नी ध नी सा, ध नी सा म, म ग ऽ रे सा, म, म ग म ध म ध म, म प ध म ग, म ग रे सा, नी ध नी सा, ग म ध नी सां, सां नी नी ध, नी ध म, म प ध म ग, म ग रे सा, रे सा नी ध, नी सा नी सा।

उपरोक्त स्वर विस्तार से स्पष्ट है कि काफी राग के स्वरों में ही चलन एवं वादी भेद के आधार पर प्रस्तुत राग का स्वरूप बनता है।

आरोह — नी सा ग म, ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म, ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — सा नी ध नी सा म, म ग ऽ रे सा।

राग अभोगी

राग आभोगी काफी थाट जन्य राग है इसमें प नी स्वर वर्जित है अतः इसकी जाति औडव औडव है। गान्धार स्वर कोमल शेष स्वर शुद्ध प्रयोग किये जाते है। षडज वादी मध्यम संवादी स्वर है। गायन वादन समय प्रातः काल।

यह एक दक्षिणी राग है, तथापि अपनी ओर भी अप्रचलित रागों के रूप में कभी–कभी दिखाई दे जाता है।

आरोह — सा रे ग म ध सां।

अवरोह — सां ध म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — म ग रे सा, ध ध सा, म म ध ग, म ग म ध सां।

राग धानी

प्रस्तुत राग काफी थाट से उत्पन्न है। रिषभ व धैवत वर्जित होने के कारण इसकी जाति औडव औडव है। कुछ लोग केवल धैवत वर्जित कर अवरोह में रिषभ का अल्प प्रयोग कर इसकी जाति औडव–षाडव मानते है तथा कुछ संगीतज्ञ अवरोह में धैवत व रिषभ का अल्प प्रयोग कर इसकी जाति औडव–सम्पूर्ण मानते हैं। चूंकि यह एक धुन प्रधान तथा छुद्र प्रकृति व ठुमरी टप्पा और भजन इत्यादि गाने का राग है इस हेतु उपरोक्त जाति सम्बन्धी मतभेद या स्वर प्रयोग के विषय में विविध मत होना स्वाभाविक ही है। इसमें गाधार निषाद कोमल व अन्य स्वर शुद्ध हैं। गांधार वादी तथा निषाद् संवादी है। यह सार्वकालिक राग है। इसका समप्रकृति राग पीलू है चूंकि पीलू सम्पूर्ण जाति का राग है, इस कारण दोनों का अन्तर प्रत्यक्ष है।

आरोह — सा ग म प नी सां।

अवरोह — सां नी प म ग सा। दूसरा प्रकार

अवरोह — सां नी प म ग रे सा या सां नी ध प म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म प नी प म ग, सा नी सा ग।

स्वरूप — सा नी सा ग, सा ग म ग, ग म प नी प म ग, प ग, म ग सा नी सा ग, म प, नी सां, प नी सां, नी प म ग, म ग, प म नी प, सां नी प, नी प म ग, सा ग सा नी सा ग।

रिषभ युक्त

ग, रे सा रे नी स ग, ग म प नी प, नी प म ग, रे सा नी सा ग।

उपरोक्त आलाप में ही इस प्रकार रिषभ का प्रयोग होता है।

राग हंसकिंकणी

राग हंसकिंकणी काफी थाट तथा धनाश्री अंग का राग है। इसमें दोनों गांधार तथा दोनों निषादों का प्रयोग होता है, अन्य सभी स्वर शुद्ध हैं। आरोह में रिषभ धैवत वर्ज्य और अवरोह संपूर्ण है। इस हेतु इसकी जाति औडव संपूर्ण है। वादी पंचम तथा संवादी षडज है। गायन वादन समय दिन का तृतीय प्रहर सर्वमान्य है। धनाश्री के स्वरूप में ही दोनों गांधार निषाद का प्रयोग करने से हंसकिंकणी राग का सृजन होता है।

स्वरूप — सा नी सा ग रे सा, नी सा ग म प ग प ग ऽ रे सा, ग म प नी ध प, ध म प ग, सा ग म (प) ग ऽ रे सा ग म प नी सां, रें सां, नी ध प म प ग, प ग ऽ रे सा।

आरोह — नी सा ग म प नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म ग प ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म प ग रे सा।

राग सिन्दूरा (सैंधवी)

राग सिन्दूरा काफी थाट जन्य राग है। इसमे अवरोह में गांधार निषाद कोमल लगते हैं। आरोह में गांधार निषाद वर्जित होने के कारण इसकी जाति औडव–सम्पूर्ण है। षडज पंचम वादी संवादी स्वर है। गायन वादन समय रात्रि का द्वितीय प्रहर माना गया है, किन्तु इसे सार्वकालिक माना गया है। ध ग और प ग की संगति दिखाई जाती है। ध्रुपद गायक इसके आरोह में केवल गांधार वर्जित करके इसकी जाति षाडव–सम्पूर्ण मानते हैं। वास्तव में राग काफी के आरोह में गांधार निषाद वर्जित करके तथा रिषभ के महत्व को कम करके इस राग की रचना की गई है।

आरोह — सा रे म प ध सां।

अवरोह — सां नी ध प, म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — म ग रे सा, रे म प ध सां।

राग मालगुंजी

राग मालगुंजी काफी थाट जन्य राग है। आरोह में पंचम वर्ज्य है अतः इसकी जाति षाडव संपूर्ण है। इसमें दोनों गान्धार व दोनों निषाद शेष स्वर शुद्ध लगते है। मध्यम वादी तथा षडज संवादी स्वर है गायन समय रात्रि का द्वितीय प्रहर है। आरोह में शुद्ध गांधार व अवरोह में कोमल गांधार का प्रयोग होता है। राग बागेश्वरी और रागेश्री इसके समप्रकृत राग है।

आरोह — ध़ नी़ सा रे ग ऽ म, ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म ग म, ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ध़ नी़ सा रे ग ऽ रे ग म ग रे सा।

राग भीम

राग भीम काफी थाट जन्य राग है। इसमें निषाद कोमल दोनों गांधार तथा शेष स्वर शुद्ध लगते हैं। आरोह में रिषभ धैवत स्वर वर्जित हैं जिससे इसकी जाति औडव–संपूर्ण मानी जाती है। षडज वादी तथा पंचम संवादी स्वर हैं। दिन के तृतीय प्रहर में इसे गाया बजाया जाता है।

यह अप्रचलित राग रूप श्री विनायक राव पटवर्धन द्वारा प्रकाश में लाया गया है। इसके पूर्वांग में आरोह के समय खम्बावती की छाया दिखाई देती है और उत्तरांग में भीमपलासी का भास होता है।

आरोह — सा ग म प नी सां।

अवरोह — गं रें सां नी ध प, ध म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — नी सां गं रें, सां नी ध प, प ध म प, ग रे सा।

राग बरवा

प्रस्तुत राग काफी थाट के अर्न्तगत आता है। इसमे गांधार कोमल दोनों निषाद तथा अन्य स्वर शुद्ध हैं। आरोह में गन्धार वर्जित और अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होता है। इस कारण राग की जाति षाडव–संपूर्ण है। प्रचार में रिषभ–पंचम वादी संवादी मानने का रिवाज हैं। प्रचार में गायन के जितने भी घराने है उनमें से बरवा राग सबसे अधिक आगरा घराने के संगीतज्ञ गाते है। इसके गायन का समय दिन का त्रितीय प्रहर सर्वमान्य है। यह राग एक संकीर्ण कोटि का राग है। इसमें काफी सिन्दूरा तथा देसी राग का मिश्रण दिखाई पड़ता है।

आरोह — सा रे म, प, ध नी ध प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प, म प ध ग रे, ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — सा, रे ग (सा) रे सा, रे म, म प ध ग रे, ग सा रे नी ध प, म प ध नी सा।

राग नीलाम्बरी

राग नीलाम्बरी एक दक्षिणात्य राग है। इसके आरोह में ग नि वर्जित है अतः इसकी जाति औडव सम्पूर्ण है वादी रिषभ तथा संवादी पंचम है। इसमें दोनों गान्धार दोनों निषाद शेष स्वर शुद्ध लगते है। रात्रि के द्वितीय प्रहर में इसे गाया बजाया जाता है। इसमें शुद्ध निषाद षडज के साथ लेते है तथा शुद्ध गांधार अवरोह में कोमल गांधार के साथ लिया जाता है। इसके आरोह में गांधार निषाद इतने अल्प प्रमाण में लिए जाते है कि वे वर्जित ही समझे जाते है सिन्दूरा और जयजयवन्ती से बचाने के लिए इसमें रिषभ पर न्यास दे कर सिन्दूरा की छाया हटाते है और कोमल गान्धार को प्रधानता देने से जैजैवन्ती की छाया दूर होती है।

आरोह — सा रे म प ध सां।

अवरोह — सां नी ध प म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — रे म प ध, म ग ग रे, ग रे नी सा, ध नी ग रे।

राग शिवरंजनी

राग शिवरंजनी काफी थाट जन्य राग है। इसमें गान्धार कोमल शेष स्वर शुद्ध लगते है। मध्यम निषाद स्वर वर्जित होने के कारण इसकी जाति औडव औडव है। पंचम वादी व षडज संवादी स्वर सर्वमान्य है। गायन समय मध्य रात्रि है। इसमें प रे तथा ध ग की स्वर संगतियां बहुत मधुर लगती है। यह उत्तर भारत का एक अप्रसिद्ध रागरूप है।

आरोह — सा रे ग प ध सां।

अवरोह — सां ध प ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग प ध सां ध प ग रे सा।

राग पटमंजरी

राग पटमंजरी के दो प्रकार मिलते है एक बिलावल मेल की पटमंजरी जिसमें शुद्ध स्वरों का प्रयोग होता है और दूसरी काफी मेल की पटमंजरी। श्रीमल्लक्ष्यसंगीत नामक ग्रन्थ में पटमंजरी को काफी मेल में ही सम्मिलित किया है। काफी थाट जन्य पटमंजरी में गान्धार व निषाद के दोनों रूप लगते है शेष स्वर शुद्ध लगते है। जाति सम्पूर्ण तथा मध्यम षडज वादी संवादी स्वर है। इसका गायन समय दिन का तृतीय प्रहर है। इसके आरोह में 'ध ग' दुर्बल होने के कारण सारंग अंग का भास होता है।

आरोह — सा रे ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — नी सा, रे सा, नी ध प, सा, रे म ग, प, ध ग, रे ग म ग रे सा।

(ख) भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों का परिचय एवं विश्लेषण

थाट पद्धति में भैरव थाट का महत्वपूर्ण स्थान है। अन्य थाटों की तरह इस थाट की स्वरूप रचना भी सुन्दर तथा आकर्षक है। इस थाट के अर्न्तगत आने वाले राग तथा मुख्य व आश्रय राग मधुर है।

भैरव थाट का प्रचार–प्रसार उत्तर भारत से दक्षिण भारत में हुआ जहाँ कर्नाटक संगीत में राग शिक्षा का मूल आधार इस थाट को बनाया गया। उस युग के ग्रंथकार रामामात्य ने इस थाट को **मालवगौड़ मेल** कहा है। रामामात्य के पूर्ववर्ती आचार्य लोचन ने इस थाट को **गौरी संस्थान** कहा है।

थाट को पहचानने के लिए उसमें से उत्पन्न हुए किसी प्रमुख राग का नाम दे दिया जाता है, भैरव एक प्रसिद्ध राग है इसलिए भैरव राग के स्वरों के अनुसार जो थाट बना, उस थाट का नाम भी **भैरव थाट** रख दिया गया। भैरव अपने थाट का आश्रय राग है।

संगीत कला प्रवर्तक भगवान भैरव (शिव) से सम्बन्ध होने के कारण **भैरव आदिमों रागो** यह युक्ति प्रचलित हो गई। मध्यकाल की राग रागिनी पद्धति में भैरव एक पुरूष राग, रागांग वर्गीकरण में मुख्य रागांग तथा थाट राग वर्गीकरण में एक थाट है। भैरव थाट के अर्न्तगत भैरव रागांग के अतिरिक्त गौरी रागांग भी सम्मिलित है। दिव्य प्रभाव, अत्याधिक सौन्दर्य गुण तथा गंभीरता का वातावरण भैरव उत्पन्न करता है। राग भैरव में तीनों भावमय रस–शांत, भयानक तथा करूण छिपे हुए है जो कि सबसे उत्तम तथा प्रकाश में दिव्य है।

रागों के गायन वादन काल में कोमल ऋषभ और कोमल धैवत संधि प्रकाश समय के परिचायक है इस समय के रागों में कोमल रे ध अनिवार्य है। यहाँ पर भी मध्यम स्वर समय का विभाजन करता है। भैरव राग के स्वरों में यदि शुद्ध मध्यम स्वर के स्थान पर तीव्र मध्यम का प्रयोग करें तो पूर्वी राग की सृष्टि होगी जिसके गायन वादन का समय सांयकाल प्रथम प्रहर है।

भैरव थाट के जो राग प्रायः सुनने को मिलते हैं उनमें भैरव, कालिंगड़ा, रामकली, आनन्द भैरव, अहीर भैरव, गुणकली, जोगिया, विभास, आदि राग अधिक प्रचलित हैं तथा इनके अतिरिक्त बंगाल भैरव, सौराष्ट्र भैरव, शिवमत भैरव, झीलफ, मेघरंजनी, देवरंजनी, गौरी, देशगौड़ सावेरी तथा बैरागी राग ऐसे है जो अप्रचलित रागों की श्रेणी में आते है। भैरव थाट के अर्न्तगत दो भिन्न–भिन्न रागों के मेल से बने छायालग राग भी आते है। उनमें से अहीर भैरव, आनंद भैरव तथा नट भैरव, शिवमत भैरव ही अधिक प्रचलित है। यह ध्यान देने योग्य है कि विभास को छोड़कर अन्य किसी प्रातःकालीन राग में मध्यम और निषाद वर्जित नहीं मिलते। उल्लेखनीय है कि 'गौरी ही भैरव थाट का एकमात्र ऐसा राग है' जो कि सायंकाल में गाया बजाया जाता है।

अब मैं भैरव थाट के कुछ प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों का संक्षिप्त विवरण प्रस्तुत करूंगी।

राग भैरव

राग भैरव, राग रागिनी पद्धति के अनुसार छः रागों में से एक पुरूष राग है, परन्तु थाट पद्धति के अनुसार यह भैरव थाट का आश्रय राग है एवं रागांग पद्धति के अनुसार यह एक स्वयं रागांग राग है। इसमें ऋषभ धैवत कोमल, अन्य स्वर शुद्ध तथा आरोह अवरोह में सातों स्वरों का प्रयोग होने के कारण इसकी जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है। वादी धैवत एवं संवादी ऋषभ है। यह प्रातःकालीन सन्धि प्रकाश राग एवं उत्तरांग प्रधान राग है इस राग की विशेषता है कि उत्तरांग प्रधान होने पर भी इसका विस्तार मन्द्र, मध्य एवं तार तीनों सप्तकों में किया जाता है।

स्वरूप — सा रे ऽ रे ऽ सा, ध़ ऽ ध़ ऽ नी़ सा, सा रे रे, ग म ग म रे ऽ रे ऽ सा, ध़ ध़ नी़ सा रे रे सा। नी़ सा ग म प, ग म ध ऽ ध ऽ प, ध ध प म प, ग म रे रे सा। म प ध ध नी सां नी सां ध, सां नी ध ध प, ग म प ग म रे रे सा, ध़ ध़ प़ ध़ ध़ नी़ सा।

प्रस्तुत राग एक शुद्ध राग एवं रागांग राग है, इसमें किसी अन्य राग का मिश्रण नहीं है। इसमें ऋषभ एवं धैवत स्वर का लगाव अत्यन्त मार्मिक और आंदोलित है तथा सम्पूर्ण राग विस्तार में अनेक स्वर संगतियां है जैसे – स ग, ग म रे, ग म ध ध म प, प ग, ध सां, सां ध।

आरोह — स रे, ग म प, ध, नी सां।

अवरोह — सां नी ध, प, म ग रे, सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म (नी)ध (नी)ध प, ग म रे, रे सा।

रागांग राग भैरव के रागांग वाचक स्वर समूह निम्न है—

पूर्वागं — ग म प ग म रे, रे सा।

उत्तरांग — म प ध ध नी सां नी ध ध प।

ये दोनों स्वर समूह भैरव राग रूपी शरीर में रीढ़ की हड्डी के समान है तथा पूर्वागं में ऋषभ और उत्तरांग में धैवत प्राण सदृश्य है।

राग गौरी (भैरव मेल)

वर्तमान संगीत पद्धति के अनुसार राग गौरी भैरव थाट का राग एवं रागांग पद्धति के अनुसार स्वयं एक उपरागांग राग है। प्राचीन कुछ ग्रंथकारों ने इस राग को एक थाट के रूप में मान्यता दी परन्तु आजकल कुछ विद्वान भैरव तो कुछ विद्वान पूर्वी थाट के अर्न्तगत रखकर तदानुसार इसमें स्वर प्रयोग करते हैं। परन्तु इन दोनों थाटों के गौरी राग में श्री अंग का समावेश है। अन्तर यह है कि पूर्वी थाट के गौरी में श्री अंग का प्रयोग अधिक एवं भैरव थाट के गौरी में श्री अंग का प्रमाण कम है।

राग गौरी भैरव थाट के अर्न्तगत आता है इसमें रिषभ धैवत कोमल अन्य स्वर शुद्ध है। जाति संपूर्ण, पूर्वागं प्रधान गायन समय सायंकाल तथा षडज वादी पंचम संवादी है। स ग प नी न्यास बहुत्व के स्वर है।

स्वरूप — सा, रे ग ऽ रे सा रे ऩी, सा ऩी ध़ ऩी, सा रे ग, म ग रे ग, रे सा रे ऩी, ध़ प़ म़ प़ ध़ प़, ऩी ध़ प़, ऩी सा, ऩी रे ग, ग म प, ध प म प, म ग रे ग, नी ध प, ध प म ग रे ग, रे सा रे ऩी, स प म ग रे ग, रे प ग म रे ग रे सा रे ऩी, सा ऩी ध़ ऩी सा।

उपरोक्त स्वर विस्तार से स्पष्ट है कि कालिंगड़ा के स्वरूप को ही पूर्वागं प्रधान बनाकर एवं स रे ऩी व सा ऩी ध़ ऩी इस प्रकार मन्द्र निषाद के न्यासयुक्त स्वर समूह जोड़कर वर्तमान गौरी राग के स्वरूप का सृजन किया गया है।

आरोह — स रे ग, म प, ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प, म ग रे सा रे ऩी, सा।

मुख्य स्वर समूह — ग रे सा रे ऩी, सा ऩी ध़ ऩी, सा रे ग।

राग रामकली

प्रस्तुत राग रामकली भैरव थाट जन्य राग एवं भैरव का ही प्रकार है। सुविख्यात राग भैरव में तीव्र मध्यम और कोमल निषाद का प्रयोग करने तथा आरोह में रिषभ का अल्पत्व कर देने से राग रामकली का आविर्भाव होता है।

प्रस्तुत राग उत्तरांग प्रधान एवं संपूर्ण–संपूर्ण जाति का राग है। इसमें धैवत वादी तथा रिषभ संवादी है। इस राग में रिषभ धैवत कोमल दोनों मध्यम व दोनों निषाद प्रयोग होते है। गायन वादन समय प्रातःकाल है।

प्रस्तुत राग का समप्रकृति राग भैरव तथा कलिंगड़ा है। भैरव या कलिंगड़ा में तीव्र मध्यम तथा कोमल निषाद का प्रयोग न होने से यह दोनों राग इनसे भिन्न है।

आरोह — सा रे ग म प ध, नी सां

अवरोह — सां नी ध प, म, प ध नी ध प, ग म रे, सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म ध ध प, मं प ध नी ध प, ग म रे रे सा।

रामकली के कई प्रकार सुने जाते है। एक प्रकार में म नी आरोह में वर्जित है, इस प्रकार को शास्त्राधार तो प्राप्त है किन्तु प्रचार में बहुत कम दिखाई देता है।

राग विभास

राग विभास भैरव थाट का राग है। मुख्य रूप से भैरव राग में मध्यम और निषाद वर्जित करने से राग विभास का पूर्ण स्वरूप सामने आता है। मध्यम व निषाद वर्जित के अतिरिक्त भैरव की ही भांति इसमें रिषभ धैवत कोमल तथा धैवत रिषभ वादी संवादी एवं उत्तरांग प्रधान और गायन समय प्रातः काल के साथ भैरव की भांति विभास भी प्रातः कालीन संधि प्रकाश रागों की कोटि में आता है।

विभास की तरह ही सांयकाल का एक राग **"रेवा"** है किन्तु रेवा में गांधार वादी है और विभास में धैवत वादी है इस भेद से गुणीजन विभास और रेवा को अलग–अलग दिखा देते है।

आरोह — सा रे, ग प ध सां।

अवरोह — सां ध, प, ग रे, सा।

मुख्य स्वर समूह — ग प ध, ध प, ध ग प, ग प ग रे, रे सा।

स्वरूप — सा ध ध सा रे रे सा, सा ग प, ग प ध ध प ध प ग प, ध ध सां, सां ध ध प, ध ग प, प ग रे रे सा।

राग जोगिया

राग जोगिया भैरव थाट का राग है। इसमें रिषभ धैवत कोमल, निषाद दोनों तथा अन्य स्वर शुद्ध है, गांधार वर्जित तथा निषाद केवल आरोह में वर्जित होने के कारण इसकी जाति औडव षाडव है। वादी मध्यम सम्वादी षडज सर्वमान्य है। उत्तरांग प्रधान एवं गायन वादन समय प्रातःकाल है।

प्रस्तुत राग के लिए विशेष बात यह है कि भैरव थाट का राग होने पर भी यह भैरव अंग का राग नहीं है।

स्वरूप — स रे म, प म, रे सा सा रे म, म प ध नी ध म, रे सा, म प ध सां सां नी ध प, म प ध नी ध म रे सा।

उपरोक्त स्वर विस्तार में रिषभ और धैवत का लगाव ध्यान देने योग्य है। आरोहात्मक क्रम में रिषभ और धैवत मध्यम तथा षडज के सहारे और अवरोहात्मक क्रम में धैवत तथा रिषभ, पंचम और षडज के सहारे प्रयोग हुआ है जिसके कारण प्रस्तुत राग जोगिया में भैरवांग का लोप दृष्टिगोचर होता है।

राग प्रभात भैरव

प्रस्तुत राग भैरव का एक अप्रचलित प्रकार एवं भैरव थाट का राग है। इसमें धैवत–रिषभ वादी–संवादी है। रिषभ धैवत कोमल, मध्यम दोनों, अन्य स्वर शुद्ध जाति संपूर्ण–संपूर्ण है। उत्तरांग प्रधान, गायन समय प्रातः काल है। मध्यम के अतिरिक्त सभी स्वरों का प्रयोग भैरव जैसा ही है। केवल पूर्वागं में दोनों मध्यम के द्वारा ललित अंग का मिश्रण करके राग की रचना की गई है।

स्वरूप — सा ग रे ग रे सा, ध़ ध़ ऩी सा, ग म ग रे ग रे सा ऩी सा ग म मं (म) ग, म प म रे रे सा, ग म ध प, नी ध नी ध नी ध ध प, ग म मं (म) ग म प म रे रे सा।

केवल शुद्ध मध्यम स्वर ग म मं (म) ग इस प्रकार ललित अंग से तथा ग म प (म) रे इस प्रकार के स्वर समूह में भैरव अंग से प्रयोग होता है।

आरोह — सा रे ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध, प ग म, मं म ग, प ग म रे, सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म ध, ध प, ग म मं (म) ग म रे, रे सा।

राग बैरागी भैरव

प्रस्तुत राग भैरव का एक प्रकार एवं भैरव थाट का राग है। इसमें गांधार धैवत वर्जित निषाद कोमल व अन्य स्वर शुद्ध है। मध्यम वादी षडज संवादी तथा गायन समय प्रातःकाल है। इसका स्वरूप इस प्रकार है–

सा रे रे सा, नी प़ नी सा, रे रे म, म रे, रे सा, स रे म, म प, नी प म, प म रे, रे म, म रे रे सा, म प नी प नी सां, सां रें रें सां, रे सां नी सां प नी सां नी प म, रे म प म, म रे रे सा।

उपरोक्त स्वरूप से स्पष्ट है कि सा रे रे म रे, सा गुणकली राग के पूर्वांग के इस स्वर समूह में मधमाद सारंग के प नी सां नी प उत्तरांग के इस स्वर समूह को मिलाकर प्रस्तुत राग की रचना की गई है।

भैरव का यह नवीन प्रकार अत्यन्त मधुर एवं प्रचार में आजकल अधिक–से–अधिक गाया बजाया जाता है।

आरोह — सा रे, म, प, नी सां

अवरोह — सां नी प, म, रे, सा

मुख्य स्वर समूह — नी प म रे रे म

राग गुणकली

राग गुणकली भैरव अंग के रागों में एक औडव–औडव जाति का भैरव थाट का राग है। इसमें गान्धार–निषाद वर्जित, रिषभ–धैवत कोमल अन्य स्वर शुद्ध है। धैवत वादी तथा रिषभ संवादी है। गायन वादन समय प्रातः काल एवं उत्तरांग प्रधान है।

स्वरूप — स रे, रे सा ध ध सा, रे रे म रे, रे सा, ध ध रे रे, रे सा, सा रे रे म म प, म प ध ध, ध प, ध ध सां, सां ध ध, ध प म प म रे, रे, ध प म प म रे, रे प म रे, रे सा ध ध सा।

उपरोक्त स्वरूप से स्पष्ट है कि प्रमुख राग भैरव में केवल गांधार निषाद वर्जित कर के प्रस्तुत राग की रचना की गई है अन्य किसी राग का मिश्रण नहीं है। भैरव के समान ही ध रे वादी संवादी, रिषभ धैवत आंदोलित इत्यादि लक्षण विद्यमान है जो भैरव अंग की प्रधानता को व्यक्त करते है।

इसका समप्रकृति राग मुख्य रूप से जोगिया है। परन्तु जोगिया में मध्यम–षडज वादी–संवादी एवं रिषभ धैवत का अल्पत्व, अवरोहात्मक क्रम में दोनों निषाद क्वचिद गांधार का प्रयोग है। जिस कारण दोनों रागों का अन्तर स्पष्ट रूप से दृष्टिगोचर होता है।

आरोह — स रे, म प, ध, सां।

अवरोह — सां ध, प, म रे, सा।

मुख्य स्वर समूह — सा रे रे, म रे, रे सा ध ध सा।

राग कालिंगड़ा

प्रस्तुत राग कलिंगड़ा लोक गीतों में व्यवहृत होने वाला एक धुन है। वर्तमान थाट पद्धति के अनुसार कालिंगड़ा भैरव थाट का राग है। इसमें भैरव के स्वर होने पर भी स्वर लगाव तथा राग चलन एवं रागांग भैरव से बिलकुल भिन्न है। इसमें पंचम–षडज वादी संवादी रिषभ–धैवत कोमल, अन्य स्वर शुद्ध, जाति संपूर्ण संपूर्ण गायन वादन समय रात्रि का अन्तिम प्रहर व प्रातःकाल है।

आरोह — स रे ग, म प, ध नी सां।

अवरोह — सां नी, ध प, म ग, रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म प ध प, म ग रे ग, रे सा।

स्वरूप — स रे ग, रे सा, सा रे ग म प, ध प म प म ग, म ग रे ग, रे सा ग म प ध प, ध प ध नी, नी सां नी ध प, सं रें गं स रे ग, रें सां, सां नी ध नी, ध प, ध प म प म ग, म ग रे ग, रे सा।

उपरोक्त स्वरूप में गांधार, पंचम और निषाद का न्यास बहुत्व एवं रिषभ, मध्यम और धैवत अनाभ्यास अल्पत्व होने के कारण भैरव से इसका स्वरूप भिन्न एवं भैरवांग से अलग कलिगंड़ा अंग का आर्विभाव हो जाता है। यथा– प ध प ध नी, नी ध प, म ग रे ग, रे सा, सां रें सां रें नी सां, ध नी ध प, ध प म ग म प, इत्यादि इसी कलिंगड़ा अंग के आधार पर राग गौरी (भैरव थाट) और राग परज इत्यादि राग गाए बजाए जाते है। यह एक भक्ति रस प्रधान राग है।

राग बंगाल भैरव

राग बंगाल भैरव, भैरव थाट जन्य तथा भैरव का प्रकार है। इसमें निषाद स्वर वर्जित होने के कारण इसकी जाति षाडव षाडव है। रिषभ धैवत कोमल शेष स्वर शुद्ध लगते है। वादी स्वर धैवत संवादी स्वर रिषभ है। गायन समय प्रातः काल है।

इस राग के अवरोह में गान्धार वक्र करके लिया जाता है, सा ध की संगति राग वाचक है। प्रचार में बंगाली नामक एक राग भी है, वह इस राग से भिन्न है।

आरोह — सा रे ग म प ध सां।

अवरोह — सां ध प म प, ग म रे, सा।

पकड़ — ध प, म, ग म रे सा, प ध सा, ध प, ग म रे सा।

नट भैरव

राग नट भैरव, भैरव थाट जन्य राग है। इसमें धैवत स्वर कोमल है शेष स्वर शुद्ध है। इसकी जाति सम्पूर्ण है। मध्यम वादी तथा षडज संवादी स्वर है। गायन वादन समय प्रातः काल।

यह राग नट और भैरव के मेल से बना है। धैवत कोमल है और बाकी सब शुद्ध स्वर है। इसके पूर्वांग में नट तथा उत्तरांग में भैरव का मिश्रण है।

आरोह — सा रे ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म ग रे सा।

पकड़ — सा, ग म प, ग म ध नी, ध प, म प ग म रे स।

स्वरूप — सा ^{ग}रे ^{ग}रे सा, ध ध ऩी स रे, ^{ग}रे ग, ग म, म ग रे सा, ध ऩी सा, रे ग म प, ग म ध ध प, ध ध नी सां, सं रें रें सां ध ध नी ध प, ध प ग म रे स, ध ऩी स।

उपरोक्त स्वर समूह में स्पष्ट है कि स रे रे ग ग म, स रे सा, रे ग म प, (नट) व ग म ध ध प, म प ध ध नी सां (भैरव) का मिश्रण है।

राग शिवमत भैरव

राग शिवमत भैरव रागांग राग भैरव का एक प्रकार एवं भैरव थाट का राग है। प्रस्तुत राग में रिषभ धैवत कोमल, गांधार निषाद दोनों व अन्य स्वर शुद्ध है। वादी धैवत संवादी रिषभ तथा उत्तरांग प्रधान एवं गायन वादन समय प्रातःकाल है।

स्वरूप — सा रे रे सा ध ऽ ऩी ऩी सा, ऩि सा ग म रे रे ग रे सा, ग म ध ध नी प ध म प ग म रे, रे ग रे सा ध ध ऩी सा।

उपरोक्त स्वर विस्तार में रे ग रे सा और ध ध नी प राग तोड़ी और कान्हड़ा का अंग दृष्टव्य होता है। अर्थात् रागांग राग भैरव के पूर्वांग में पग म रे, रे ग रे सा इस प्रकार तोड़ी राग और उत्तरांग में ध ध नी सां, सां ध ध प, भैरव के स्वर समूह में ध नी प, ग म ध ध प इस प्रकार कान्हड़ा अंग का अल्प प्रमाण में मिश्रण करके प्रस्तुत राग की रचना की गई है।

आरोह — स रे ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प, ध नी प, ग म रे, ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म ध ध, नी प ग म रे, ग रे सा।

राग आनन्द भैरव

राग आनन्द भैरव,भैरव अंग का तथा भैरव थाट जन्य राग है। इसमें रिषभ स्वर कोमल तथा शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते है। इसकी जाति सम्पूर्ण है। मध्यम वादी तथा षडज सम्वादी स्वर है। इसे प्रातः काल गाने बजाने का नियम है।

पूर्वागं में भैरव तथा उत्तरांग में बिलावल, इस प्रकार के मिश्रण से आनन्द भैरव होता है। भैरव अंग प्रधान होने के कारण इसमें भैरव के समान ही रिषभ पर आंदोलन होता है। इसमें ध नी प इस प्रकार थोड़ा कोमल निषाद भी लिया जाता है। मध्यम पर विश्रांति भली मालूम पड़ती है।

आरोह — सा रे ग म प ध नी सां

अवरोह — सां नी ध प म ग रे सा

पकड़ — ग म रे, ग प म, ग म रे सा

स्वरूप — सा रे रे सा ध़ नी़ प़, सा, ध़ सा रे, रे सा, नी़ सा ग म रे रे सा, ग म प, ग म प ध प सां सां रें रें सां, सां ध नी प, म ग म रे, ग म ध प, ध नी सं रें सां सां ध प म ग, (म) रे सा ध़ नी़ प़ सा, ध़ स रे रे सा।

राग मलयमारुतम

मलयमारुतम भैरव अंग का एक अल्प प्रचलित राग है। यह राग दक्षिण भारतीय संगीत पद्धति के मेलकर्त्ता नं० १६ चक्रवाक् का जन्य राग है जो उत्तर भारतीय शास्त्रीय संगीत में प्रचलित हुआ।

राग कलावती में कोमल रिषभ का प्रयोग अथवा अत्यन्त प्रचलित प्रातः कालीन अहिर भैरव में मध्यम वर्ज्य कर दिया जाय, तो मलयमारूतम राग के स्वरूप की प्राप्ति होती है। पूर्वागं में भैरव व उत्तरांग में काफी थाट के संयोग से मिश्रित मेलोत्पन्न रंजक भैरव प्रकार है। भैरव के प्रकारों में यह अत्यन्त ही अप्रचलित राग है। इस राग में रे नी कोमल एवं शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त किए जाते है। मध्यम वर्जित होने से इसकी जाति षाडव–षाडव मानी गई है। इस राग में विभास, मारवा थाट की विभास, कलावती व भैरव रागों का सम्मिश्रण है। वादी स्वर पंचम व संवादी स्वर षडज पर निहित है। गायन व वादन समय सुबह का प्रथम प्रहर है। इस राग की प्रकृति में अत्यन्त चचंलता और अत्यधिक गंभीरता का भाव नहीं है, अर्थात इसकी प्रकृति साधारण व शान्त मानी गई है।

आरोह — सा रे ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग रे ग प ध नी ध, प, ग प, ग रे सा।

राग कबीर भैरव

भैरव थाट से उत्पन्न राग कबीर भैरव अत्यन्त ही मधुर व रंजक भैरव प्रकार है। कबीर भैरव मुख्यतः दो घरानों का अप्रचलित राग है, जिनके नाम क्रमशः आगरा घराना व अल्लादिया खां (जयपुर–अतरौली) घराना है। अल्लादिया खां घराने (जयपुर–अतरौली) में गाए बजाए जाने वाला यह एक अल्पप्रचलित राग है, जो कि पंडित रामकृष्ण जोशी से प्राप्त हुआ। वादी स्वर धैवत और संवादी रिषभ एवं मध्यम मुक्त रूप से प्रयुक्त किए जाते है। इस राग में रिषभ धैवत कोमल, दोनों निषाद और शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते है।

कबीर भैरव का विशिष्ट अंग **ध नी प ध म प ग म** इस प्रकार इसे वक्र स्वरूप अवरोह में प्रयुक्त किया जाता है जिससे ये भैरव के अन्य प्रकारों में से पृथक सुनाई देती है। इसकी जाति सम्पूर्ण–सम्पूर्ण है। गायन वादन समय प्रातःकाल है।

कबीर भैरव राग दो घरानो के साथ ही साथ कई प्रकारों (शुद्ध व कोमल स्वर) में भी प्रचलित है। जैसे दो नी, रे ध प्रकार (पहला) दो नी, रे ध प्रकार (दूसरा, स्वरों के लगाव व संगतियों में भिन्नता) दो रे, दो ग, ध प्रकार। इस प्रकार कबीर भैरव राग को लगभग कई प्रकारों से प्रदर्शन में प्रयुक्त किया जा सकता है।

नी ध रे सां नी सां ऽ नी ध म, स रे ग म रे रे सा सा, प ध नी रे सां नी सां ऽ नी ध म, ध नी प ध, म प ग म प म ग म रे रे सा, यह स्वर संगतियां अत्यंत ही श्रुति मधुर लगती है एवं इन्हीं स्वर समूहों के द्वारा राग कबीर भैरव श्रोताओं के समक्ष न्यूनतम समय में ही स्पष्ट हो जाता है।

आरोह — सा रे ग म प ध नी सां

अवरोह — सां नी ध प, ध नी प ध, म प ग म प म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — स रे, ग म प, ध नी प ध, म प ग म प म ग रे, सा।

राग सगुन रंजनी

राग सगुन रंजनी एक अप्रचलित राग है। इसमें मध्यम वादी षडज संवादी है। गांधार, पंचम तथा निषाद वर्जित है। इस प्रकार राग भवानी की भाँति इसमें भी चार ही स्वरों का प्रयोग है, परन्तु इस राग की एक विशेषता है कि मध्यम के दोनों रूप का प्रयोग आरोह अवरोह क्रम में होता है इसमें रिषभ कोमल, मध्यम दोनों व अन्य स्वर शुद्ध एवं गायन समय प्रातःकाल है।

आरोह — स रे, म, मं ध सां।

अवरोह — सां ध, मं म, रे, सा।

पकड़ — ध मं म, म रे, रे सा।

स्वरूप — सा रे रे सा ध़ सा, रे रे म, मं ध मं म, म रे रे सा, म, मं ध सां, सां ध मं ध मं म, म रे रे सा, सा ध़ ध़ सा।

उपरोक्त स्वरूप पर दृष्टिपात करने पर यह ज्ञात होता है कि भैरव और हिन्डोल राग को ध्यान में रखकर प्रस्तुत राग की रचना की गई है क्योंकि पूर्वागं में सा रे रे म, म रे रे सा भैरव एवं उत्तरांग में मं ध सां ध मं हिन्डोल राग का स्मरण दिलाता है यद्यपि दोनों मध्यम का एक साथ का प्रयोग राग ललित का आभास उत्पन्न करता परन्तु उत्तरांग में निषाद न होने से सां ध मं स्वर समूह से हिन्डोल एवं पूर्वाग में गांधार अभाव में म रे रे सा, स्वर समूह से भैरव के प्रभाव के कारण ललित के आभास का ह्रास होता रहता है। इस राग में षडज, रिषभ, शुद्ध मध्यम तथा धैवत न्यास बहुत्व के स्वर है और तीव्र मध्यम लंघन एवं अनाभ्यास अल्पत्व के रूप में प्रयोग होता है।

राग मेघ रंजनी

राग मेघ रंजनी एक दक्षिणात्य राग है। उत्तर भारतीय संगीत में इस राग के दो प्रकार प्रचलित है एक केवल शुद्ध मध्यम युक्त और दूसरा दोनों मध्यम युक्त दोनों प्रकार के स्वरूप इस प्रकार प्रचलित है यथा—

केवल शुद्ध मध्यम युक्त — सा रे रे सा रे ग म, म (म) ग रे रे सा स नी सा, सा ग ग म, म नी नी सां, नी सां मे म (म) रे ग म ग ग रे रे सा।

दोनों मध्यम युक्त — सा रे सा, नी रे ग, ग म, ग म मं (म) ग रे ग रे सा, नी रे सा, नी रे ग म, म नी नी सां, सां मं (म) ग, रे ग म मं (म) ग रे ग मं ग ग रे सा।

उपरोक्त दोनों प्रकार में पंचम धैवत वर्जित, मध्यम षडज वादी संवादी है। गायन समय प्रातः काल एवं जाति औडव औडव है। परन्तु केवल शुद्ध मध्यम युक्त भैरवांग से सम्बन्धित है और दोनों मध्यम युक्त ललितांग से सम्बन्धित है अर्थात् एक मध्यम युक्त भैरव थाट का है और दोनों मध्यम युक्त पूर्वीथाट का है। इस राग में सां मं की संगति मीडं युक्त प्रयोग होती है।

प्रथम प्रकार का — आरोह - सा रे॒ ग म नी सां।

अवरोह - सां नी म ग रे॒ सा।

दूसरे प्रकार का — आरोह - नी़ रे॒ ग म नी सां।

अवरोह - सां नी म ग, मं ग रे॒ सा।

मुख्य स्वर समूह — म ग म, नी सां मे, ग रे॒ ग म।

राग देवरंजनी

राग देवरंजनी भैरव थाट जन्य राग है इसमें रे ग स्वर वर्जित है अतः इसकी जाति औडव औडव है। धैवत स्वर कोमल दोनों नी तथा अन्य स्वर शुद्ध है। वादी स्वर 'स' तथा संवादी स्वर 'म' है। इसका गायन समय प्रातःकाल है।

भैरव में से रिषभ और गान्धार को हटाकर इस राग की रचना हुई है। इसके अवरोह में किंचित कोमल निषाद का भी प्रयोग होता है। यह दक्षिण पद्धति का राग है।

आरोह — सा म, प ध॒ नी सां

अवरोह — सां नी ध॒ प, म प, म स

मुख्य स्वर समूह — ध॒ प, म प, म, स म, ध॒ नी॒ ध॒ प म, सा

राग सौराष्ट्र टंक

राग सौराष्ट्र टंक भैरव थाट जन्य राग है। इसमें कोमल रिषभ दोनों धैवत तथा अन्य शुद्ध स्वरों का प्रयोग होता है। इसकी जाति संपूर्ण है। मध्यम वादी तथा षडज संवादी स्वर है।

इस राग में शुद्ध धैवत का प्रयोग एक विशिष्ट तरीके से करते है। यथा– "ग म ध, म ध सां, नी ध म" इस स्वर समुदाय के प्रयोग से पंचम स्वर गौण रखना पड़ता है। यह राग शास्त्रों में पाया

जाता है किन्तु आजकल यह विशेष प्रचार में नहीं है अतः इसके स्वरूप में मतभेद भी पाया जाता है। भैरव राग का इसमें अंग होने के कारण ही इसे भैरव थाट के अर्न्तगत लिया गया है कोई कोई इसे सौराष्ट्र भैरव भी कहते है।

आरोह — स रे ग म प म ध सां

अवरोह — सां नी ध म, नी ध प म ग रे सा

मुख्य स्वर समूह — ग म, प म, रे सा, ग म ध, म ध, सां रे सां ध प

राग अहिर भैरव

राग अहिर भैरव, भैरव थाट जन्य राग है। इसमें रे नी स्वर कोमल लगते है तथा शेष स्वर शुद्ध प्रयुक्त होते है। मध्यम वादी तथा षडज सम्वादी स्वर है, इसकी जाति संपूर्ण है। गायन समय प्रातःकाल है।

इस राग के पूर्वागं में भैरव तथा उत्तरांग में काफी मिश्रित होते है। इसीलिए इसके उत्तरांग में शुद्ध धैवत और कोमल निषाद लिए जाते हैं। काफी का इतना अंश होते हुए भी भैरव अंग प्रधान होने के कारण यह राग भैरव थाट के ही अर्न्तगत लिया जाता है।

आरोह — सा रे, ग म, प ध नी सां

अवरोह — सां नी ध प म, ग रे, सा

मुख्य स्वर समूह — ग म रे ऽ स, रे ग म प, ध नी ध प, म प म, ग म रे ऽ सा।

स्वरूप — सा, ध़ नी़, सा, ध़ नी़ रे रे सा, रे ग म, ग म ध प, म प ध ध , प ध नी ध प म, म नी ध प, म, ग म रे स, म प ध नी सां, ध नी रें सां सं नी ध प, म ग रे सा, ध़ नी़ रे सा।

राग ललित पंचम

राग ललित पंचम भैरव थाट जन्य राग है इसके आरोह में पंचम वर्जित है अतः इसकी जाति षाडव सम्पूर्ण है। इसमें रे ध स्वर कोमल तथा दोनों मध्यम स्वर लगते है। वादी स्वर म तथा संवादी स्वर सा है। गायन वादन समय रात्रि का अंतिम प्रहर है।

इस राग में मुक्त मध्यम के प्रयोग से ललित अंग उत्पन्न किया जाता है, किन्तु पंचम लगने से ललित अंग दूर हो जाता है। ग मं ग रे सा का प्रयोग इसमें विशेष रूप से दिखाई पड़ता है।

आरोह — सा रे स ग म मं ग मं ध नी सां

अवरोह — सां नी ध प, ध मं म प ग रे सा

मुख्य स्वर समूह — ग मं ग रे सा, ऩी स ग म, मं ग, प मं ध नी, ध प, ध मं म, प ग रे सा।

राग भटियारी भैरव

राग भटियारी भैरव का यह आधुनिक स्वरूप भैरव का एक प्रकार एवं भैरव थाट के अर्न्तगत आता है, इसमें रिषभ कोमल, मध्यम दोनों, अन्य स्वर शुद्ध है। मध्यम वादी एवं षड़ज संवादी है। उत्तरांग प्रधान एवं गायन वादन समय प्रातःकाल तथा जाति संपूर्ण है।

स्वरूप — सा रे रे सा, सा म, म प ग म प म रे रे सा ग म प ध नी प, ध म प ग म प म रे रे सा, सा म, म प ग ग म प ध नी प, मं ध सां, ध नी रें नी ^म प, ध नी ध म प ध प, प ग म प म रे, रे ग म रे रे सा।

उपरोक्त स्वर विस्तार से स्पष्ट है कि इसमें भैरव और भटियार राग का मिश्रण है– प ग म प म रे रे सा भैरव का स्वर समूह पूर्वागं में और म प ध नी प, ध म, म ध प, मं ध सां, रें नी प,

ध नी ध म म धं प इत्यादि स्वर समूह भटियार राग के हैं। इन्हीं दोनों रागों के स्वर समूह के परस्पर संयोगं से प्रस्तुत राग का स्वरूप बना है। प्रस्तुत राग सा म, प ग, म ध, ध म, नी प, रे नी, ध सां सां ध, म रे इत्यादि अनेक स्वर संगतियों से युक्त होने के कारण राग स्वरूप वक्र होता है परन्तु यह वक्रता राग के सौंदर्य वृद्धि में सहायक होता है। चूंकि राग भटियार में मांड राग का मिश्रण है इस हेतु उपरोक्त राग वक्रता मांड राग का ही द्योतक है।

आरोह — सा रे ग म प ध नी प, मं ध सां।

अवरोह — सां नी ध प, ग म रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ग म प ध नी प, ध म, म ध प, ग म प म रे रे सा।

राग कौंसी भैरव

राग कौंसी भैरव, भैरव थाट जन्य राग है। इसकी जाति संपूर्ण है। इसमें वादी स्वर 'म' तथा संवादी स्वर 'स' है। इसमें 'रे ध नी' स्वर के दोनों रूप लगते है। इस राग के पूर्वागं में बागेश्री और कौशिक का स्वरूप दिखाई देता है। अवरोह में शुद्ध रे शुद्ध ध और कोमल नी का प्रयोग होता है जैसे– रें नी ध प म ग म। कौंसी भैरव को भैरव बहार नामक राग से बचाकर गाना बजाना चाहिए। राग कौंसी भैरव का गायन वादन समय दिन का प्रथम प्रहर है।

आरोह — स म ग म प म नी ध नी सां

अवरोह रें नी ध प म ग म रे सा।

मुख्य स्वर समूह — सां, रें, नी ध नी, ध प, गम, प रे, सा।

राग सावेरा

राग सावेरा भैरव थाट जन्य राग है। भैरव और जोगिया के मिश्रण से सावेरी राग की उत्पत्ति हुई है। सावेरा के आरोह में ग नि स्वर वर्जित है अतः इसकी जाति औडव संपूर्ण है। रे ध स्वर कोमल शेष स्वर शुद्ध है। प वादी तथा सा संवादी है। सावेरी में मध्यम स्वर को अधिक नहीं बढ़ाना चाहिए क्योंकि ऐसा करने से जोगिया की विशेष छाया आने लगती है। गांधार अधिक दिखाने से भी जोगिया दिखाई देने लगता है। किन्तु फिर ऋषभ पर आंदोलन लेने से जोगिया को धकेलकर भैरव आगे आ जाता है और फिर स, रे̱ म, म प, ध̱ म, प ध̱ म, रे̱ सा इस स्वर समुदाय द्वारा भैरव भी लोप हो जाता है। इस तरह से उक्त तीनों रागों की छाया इस राग में आती रहती है और सावेरी के रूप में एक मधुर स्वरूप प्राप्त हो जाता है।

आरोह — सा रे̱ म प ध̱ सां

अवरोह — सां नी ध̱ प म ग रे̱ सा

मुख्य स्वर समूह — सा, रे̱ म, म प, ध̱ म, प ध̱ म, रे̱ सा

राग झीलफ

राग झीलफ भैरव थाट जन्य राग है। इसमें रे नी स्वर वर्जित है अतः इसकी जाति औडव है। धैवत कोमल शेष स्वर शुद्ध है। ध ग वादी सम्वादी स्वर है तथा गायन–वादन समय प्रातःकाल है।

यह राग अमीर खुसरों द्वारा प्रचार में लाया गया था। झीलफ के दो प्रकार है। एक आसावरी थाट से उत्पन्न होने वाला सम्पूर्ण जाति का झीलफ है और यह झीलफ भैरव थाट का है। दोनों में नाम की साम्यता होते हुए भी काफी अन्तर पाया जाता है। आसावरी थाट के झीलफ में ग ध नी यह तीनों स्वर कोमल प्रयुक्त होते है जबकि इस झीलफ में केवल धैवत कोमल है। दूसरा अन्तर यह है कि आसावरी थाट के झीलफ में सभी स्वर लगते है और इसमें रे नी स्वर वर्जित किए जाते है।

आरोह — स ग म प ध सां।

अवरोह — सां ध प म ग सा।

मुख्य स्वर समूह — सा, ग म, प ऽ, ध सां, प म प, म ग म।

राग कोमल पंचम

राग कोमल पंचम भैरव थाट जन्य राग है। इसमें रे ग ध नी स्वर कोमल है तथा इसकी जाति संपूर्ण है। इसमें वादी स्वर धैवत तथा संवादी स्वर ऋषभ है। इसका गायन समय प्रातः काल है। इस राग को गाते समय भैरवी से इसे बचाने का विशेष ध्यान रखना चाहिए। वादी संवादी भेद को ध्यान में रखते हुए कुशल गायक–वादक इसे भैरवी से बचा लेते है। यह प्रकार पं० फीरोज फ्रामजी द्वारा अविष्कृत है, ऐसा बताया जाता है।

आरोह — सा रे, ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प, ध नी ध प, म ग रे सा।

मुख्य स्वर समूह — ध़ नी़, सा, रे, सा, ध़, प, ग रे सा, ग[म] ग[म], ध नी ध प ग रे सा।

राग हिजाज़

राग हिजाज़ भैरव थाट जन्य राग है। इसमें ध नी कोमल दोनों रे तथा अन्य स्वर शुद्ध लगते है। जाति संपूर्ण तथा मध्यम वादी और षड़ज संवादी स्वर है। इसका गायन–वादन समय दिन का दूसरा प्रहर है।

इस राग के पूर्वांग में भैरव तथा उत्तरांग में भैरवी थाट का मिश्रण है। प ध नी सं यह स्वर भैरवी व्यक्त करते है किन्तु सा, म ग म प इन स्वरों द्वारा भैरवी की छाया दूर हो जाती है। शुद्ध ऋषभ का प्रयोग इसे भैरव से बचा लेता है।

आरोह — स रे ग म प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प म ग म प रे सा।

मुख्य स्वर समूह — सा, म ग म प, ध प ध नी सां, ध प म प, ग म रे सा।

राग भटियारी गौरी

राग भटियारी गौरी भैरव थाट जन्य एवं गौरी अंग का राग है। इसमे रिषभ कोमल, धैवत दोनों व अन्य स्वर शुद्ध है। जाति संपूर्ण तथा वादी संवादी षड़ज पंचम है। गायन वादन समय सांयकाल है। षड़ज पंचम गांधार एवं निषाद इसके न्यास के स्वर है।

स्वरूप — सा रे ग रे सा, रे ऩी सा ऩी ध ऩी, सा रे ग, ग म प, प ध नी प, ध म, प ग म ग रे ग, रे सा रे ऩी ध ऩी, सा, सा म, म प ग, म ग रे ग, म प ध नी प, सां नी ध नी, नी ध प, प ग म प ध नी ध ध प, ध म प ग, ग म प म ग रे ग, रे सा रे ऩी सा ऩी ध ऩी, सा।

उपरोक्त स्वर विस्तार से स्पष्ट है कि सुप्रसिद्ध राग गौरी में राग भटियार का मिश्रण करके इस राग की रचना की गई है। **स रे ग रे सा, रे ऩी सा ऩी ध ऩी, सा रे ग,** गौरी के इसी रागांग वाचक स्वर समूह में **म प ध नी प, ध म प ग** भटियार में मिश्रित मांड राग के इस स्वर समूह को मिलाया गया है।

राग देशगौड़

राग देशगौड़ भैरव थाट जन्य राग है। इसमें रे ध स्वर कोमल शेष स्वर शुद्ध लगते है। देशगौड़ में ग म स्वर वर्जित है अतः इसकी जाति औडव–औडव है। वादी स्वर रिषभ तथा संवादी स्वर पंचम है। गायन–वादन समय प्रातःकाल।

इस राग में रिषभ स्वर से एकदम पंचम पर उछाल मारकर पहुँचते है। ऐसा ही प्रयोग श्री राग में भी थोड़ा सा दिखाई देता है, किन्तु श्री राग के आरोह में ग मं स्वर लिए जाते है और इस राग में वे स्वर वर्जित है, अतः यह राग अपनी अलग विशेषता कायम रखता है।

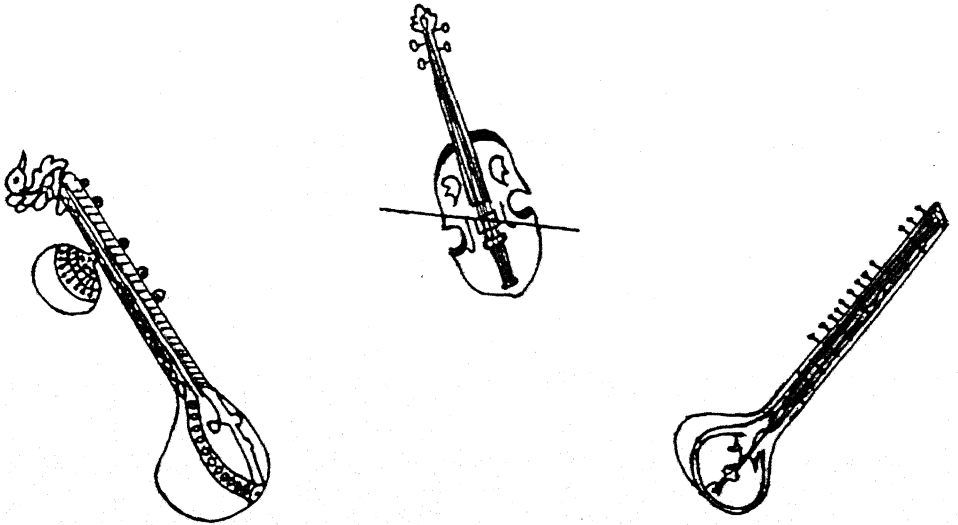
आरोह — सा रे सा, प ध नी सां।

अवरोह — सां नी ध प, स रे सा।

मुख्य स्वर समूह — सा, रे रे सा, ध़ ध़ प़ प़, ध़ ऩी सा, रे रे सा प प, ध प, रे रे प, रे रे सा।

पंचम अध्याय

- काफी थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन

पंचम अध्याय

काफी ठाठ के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन

रूपात्मक सौन्दर्य, नादात्मक माधुर्य और कलात्मक अभिव्यक्ति की व्यापक क्षमता तंत्री वाद्यों के प्रमुख गुण हैं। वर्तमान समय में प्रचलित तंत्र वाद्यों को वादन सामग्री की दृष्टि से हम मुख्यतः दो वर्गो में रख सकते हैं। पहला वह जिनका वादन गान की संगति के लिए तो होता ही है, उन्हें स्वतंत्र रूप से भी बजाया जाता है। इन वाद्यों में वायलिन, सारंगी, इसराज आदि प्रमुख हैं। जब इन वाद्यों को स्वतंत्र रूप से बजाते हैं तब इनमें मुख्य रूप से ख्याल शैली का वादन होता है। इसको गज (बो) से बजाते हैं इसलिए इसमें बोल नहीं बजते हैं। इन वाद्यों की स्वतंत्र वादन सामग्री न होने के कारण यहाँ उसका विशद वर्णन नहीं किया जा रहा है। फिर भी यथा स्थान पर उनमें प्रयुक्त होने वाली कुछ बंदिशों का उल्लेख अवश्य किया जाएगा। दूसरे वर्ग के वाद्यों में वर्तमान में सर्वाधिक प्रचलित सितार एवं सरोद वाद्य हैं अतः मैं इन्हीं बाद्यों पर बजने वाली बन्दिशों का विस्तृत वर्णन करूंगी। अन्य बाद्यों में इन्हीं का अनुकरण होता है।

स्वरों की तालबद्ध रचना को बन्दिश कहते है। कंठ संगीत की बन्दिश "गीत" तथा वाद्य संगीत की बन्दिश 'गत' कही जाती है। शास्त्रीय संगीत की विभिन्न शैलियों के आधार पर बन्दिशों की रचना होती है। कंठ संगीत की प्रचलित गान शैलियां ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी आदि हैं तथा बाद्य संगीत की शैलियों में विलम्बित एवं द्रुत गतें हैं। बन्दिश की रचना राग, ताल और शैली के आधार पर होती है।

सितार तथा सरोद आदि में बन्दिश का भाग यद्यपि गीत से भिन्न होता है किन्तु गत प्रारंभ करने के पूर्व आलाप, जोड़, झाला आदि का वादन प्राचीन ध्रुपद गान की परम्परानुसार होता है। इसके पश्चात् पहले विलम्बित लय की बन्दिश बजाई जाती है, जिसे मसीतखानी गत कहते है।

मसीतखानी गत के नियम निर्धारित है यह तीनताल में निबद्ध होती है तथा बारहवीं मात्रा से प्रारंभ होती है तथा इसके बोल भी निश्चित है। तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों जैसे झपताल, झूमरा ताल में भी इसे बजाया जाता है किन्तु मसीतखानी के समान इनके छंदों में कोई विशेषता परिलक्षित नहीं होती। इन तालों में गतें बजाने के लिए ताल के अनुसार मिज़राब के सीधे बोल प्रयुक्त किए जाते है जैसे रूपक के लिए दा दा रा, दा रा, दा रा। झपताल के लिए दा रा, दा दा रा, दा रा, दा दा रा आदि।

विलम्बित गत या मसीतखानी गत के पश्चात द्रुत गत या रजाखानी गत बजाई जाती है। द्रुत गत में मिजराब के निंश्चित बोलों के बन्धन न होने के कारण इसकी बंदिश तथा मुखड़े में विविधता दिखाई पड़ती है। सितार में प्रयुक्त होने वाली द्रुत गतें भी मुख्यतः तीनताल में ही बजाई जाती है, परन्तु कुछ अच्छे कलाकारों द्वारा एकताल व आड़ा चौताल के प्रयोग भी अति सुन्दर है।

विलम्बित तथा द्रुत लय के अतिरिक्त वर्तमान समय में इन दोनों लयों के बीच "मध्यलय" की भी बंदिश बजाई जाती है जो अधिकांशतः तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में निबद्ध होती है। रजाखानी या द्रुत गत की लय यदि कम कर दी जाये तो वह मध्य लय की हो जाती है। अतः मुख्यतः तीन लयों में बंदिशें या गते बजाई जाती है। इस प्रकार विभिन्न लयों में बजाये जाने के कारण गतों को तीन प्रकारों में वर्गीकृत किया जा सकता है —

(१) **विलम्बित लय की गत**

(२) **मध्य लय की गत**

(३) **द्रुत लय की गत**

विलम्बित लय की बंदिशों का विश्लेषण

विलंबित लय की गतों में मसीतखानी गतें प्रधान है। सेनवंशीय गतों में विलम्बित, मध्य और द्रुत तीनों प्रकार की गतें आती है। तंत्रवाद्यों में प्रयुक्त होने वाली बंदिशों का प्राचीन रूप हमें सेनवंशीय

गतों के रूप में प्राप्त होता है। सेनवंशीय गतों के स्वरूप के बारे में हमें उस्ताद हलीम जाफर खां से जो जानकारी प्राप्त हुई उसके अनुसार इस घराने की गतें बहुत लम्बी होती थीं[1] और

दिर | दा दिर दा रा | दा दा रा दिर | दा दिर दा रा | दा दा रा

इन बोलों को वे अपनी कल्पना के आधार पर भरते चले जाते थे यानि १६, ३२ ६४ मात्रा या जब तक उनकी तबियत हो वे स्वर तथा राग को बनाते चले जाते थे और उसी में अन्तरा भी कह देते थे। फिर जब उनके दिल में आता था वे सम पर आ जाते थे। इस प्रकार की लम्बी गत का एक उदाहरण राग **भीमपलासी** में निम्न है।

राग भीमपलासी – तीनताल

सरे	नी	सस	ग	म	प	म	प	पनी	ध	पप	ग	म	ग	रे	सा
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

नीनी	ध	पप	नी	नी	स	म	म	पप	नी	धध	प	ग	म	ग	म
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

गरे	नी	सस	ग	म	प	नी	नी	पम	ग	मम	प	नी	सां	सां	सां
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

संनी	सां	मंमं	गं	रें	सां	नी	ध	पप	ग	मम	प	नी	ध	प	म
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

१. ज़ाफरखानी बाज – आकाशवाणी द्वारा प्रसारित वार्ता से उद्धृत

गंगं	रें	नीनी	प	नी	रें	सां	सां	पसं	नी	पनी	ध	प	म	ग	रे
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

सस	नी	सग	रे	सा	म	म	प	धध	म	पप	ग	म	ग	रे	स
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

पप	ग	मम	प	नी	सां	नी	सां	नीसं	नी	धप	प	म	ग	म	प
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

मप	नी	संगं	रें	सां	रें	नी	सां	पसां	नी	पनी	ध	प	मग	रे	सा
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

सेनवंशीय गतों का एक और रूप हमें 'सितार मालिका' पुस्तक में देखने को मिलता है। उसके अनुसार यह गतें प्रायः दो या और अधिक आवृत्तियों में बंधी होती है किन्तु इसका अभिप्राय यह नहीं है कि यह गतें दो आवृत्तियों में ही होनी चाहिए अस्तु इन्हें दो आवृत्तियों में करने के लिए मसीतखानी गत को ही पूरी १६ मात्राओं तक ज्यों का त्यों बजाकर आगे की १६ मात्राओं में बोलों को कुछ बदल दिया जाता है। इनको एक आवृत्ति में करने के लिए मसीतखां ने इन गतों में से पहली १६ मात्रायें लेकर मसीतखानी गतें बनाई है, ऐसा विद्वानों का मानना है। इस प्रकार की दो आवृत्तियों की सेनवंशीय गतों के बोल इस प्रकार है—

दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	
	3				x				2				0			

दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	
	3				x				2				0			

दो आवृत्तियों वाली सेनवंशीय गतों के उदाहरण राग **सिन्दूरा** तथा **बागेश्री** में निम्न है—

राग सिंदूरा – तीनताल[१]

स्थाई

सासा	रे	मम	प	ध
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	नी	ध	पप	ध	सांसां	रें	रेंगं	रें	सां	नी	रेंरें	सां	नीनी	ध	म
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

प	सांसां	नी	ध	म	पम	प	पध	प	म	गरे
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	दिर	दा	दा	राऽ
x				2				0		

अंतरा

रेंरें	सा	नीनी	ध़	प़
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

१. **सितार मलिका** – भगवत शरण शर्मा, पृ० /६४

धृ	सा	सा	रेरे	म	पप	ध	सां	रें	गं	रें	रेंरें	सां	नीनी	ध	प
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ध	सांसां	नी	ध	म	पप	ध	प	म	ग	रे
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग बागेश्री – तीनताल[1]

नीनी	सा	गग	म	धनी
दिर	दा	दिर	दा	दारा
	3			

ध	म	म	गग	म	धध	नी	सां	नी	ध	नी	संसं	नी	धध	म	ध
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	धध	म	म	ग	मम	ध	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	ग	मम	ध	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

१. सितार मलिका – भगवत शरण शर्मा, पृ० /६४

सां	रें	सां	रेंरें	सां	नीसां	नी	ध	म	ध	नी	सांसां	नी	धध	म	ध
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	धध	म	म	ग	मम	ध	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

सेनवंशीय गतों का एक और प्रकार सितार मालिका से प्राप्त होता है। यह ढाँचा विलम्बित तीनताल के लिए ही है जिसके बोल निम्न हैं—

तमअक तमअक

दाऽऽदि	डाऽऽदि	ड़ाऽऽदि	ड़ाऽड़ाऽ	दाऽऽऽ	दिड़दिड़	दाऽदिड़ा	ऽदिड़ाऽ
१३	१४	१५	१६	१	२	३	४

ऽऽदाऽ	ड़ाऽऽऽ	दिड़दिड़	दिड़ाऽड़	दाऽदिड़	दाऽड़ाऽ	दाऽड़ाऽ	दाऽड़ाऽ
५	६	७	८	६	१०	११	१२

ध्यान देने योग्य है कि यह ढॉचा १३ वीं मात्रा से प्रारंभ हो रहा है। इन गतियों की यह विशेषता होती है कि इसको बजाते समय यह अनुभव होता है कि आप ख्याल शैली से सितार बजा रहें है और चार मात्रा का मुखड़ा है। यह तीनताल में निबद्ध है तथा इसकी लय विलम्बित ही रहती है। ऐसी गत का एक उदाहरण राग **नायकी कान्हड़ा** में इस प्रकार है—

राग नायकी कान्हड़ा – तीनताल[१]

स्थाई

म--प,	प--नी	प--नी	म-प-	सां---	नीनीपप	ग-गम	-गम-
दऽऽदि	ड़ाऽऽदि	ड़ाऽऽदि	ड़ाऽड़ाऽ	दाऽऽऽ	दिड़दिड़	दाऽदिड़ा	ऽदिड़ाऽ
3				x			

--रे-	सा---	गमरेरे	नीसा-सा	रे-पप	ग-म-	रे-सा-	नी-सा-
ऽऽदाऽ	ड़ाऽऽऽ	दिड़दिड़	दिड़ाऽड	दाऽदिड़	दाऽडाऽ	दाऽड़ाऽ	दाऽड़ाऽ
2				0			

सेनवंशीय गतों की दूसरी विशेषता है कि इसमें सम स्थान को छोड़कर बीच से तालों को ढूंढ़ना कठिन था अतः सितार वादक और तबला वादक दोनों के लिए यह एक कठिन काम था। सितार वादक तबला वादक को धोखा देना चाहे तो सेनवंशीय गतियां इस काम के लिए नब्बे प्रतिशत सफल रहती हैं परन्तु सितार वादकों को कंठस्थ करने में कठिन होने के कारण ये गतियां प्रायः लुप्त होती चली गई और इनका स्थान मसीतखानी गतियां लेती गई।

मसीतखानी गत का उठान बारहवीं मात्रा से ही होता है। वर्तमान में अधिकांश विद्वान कलाकार मसीतखानी गत का यही स्वरूप बजाते हैं जो बारहवीं मात्रा से प्रारंभ होता है। परन्तु इन्हीं बोलों से कुछ ऐसी भी रचनाएं की गई हैं जो कि बारहवीं मात्रा के स्थान पर अन्य मात्राओं से प्रारंभ होती हैं। सम से प्रारंभ होने वाली कुछ बंदिशों के उदाहरण हमें विभिन्न पुस्तकों में देखने को मिले हैं। वर्तमान समय में ऐसी बंदिशों का वादन सुनने को बहुत कम मिलता है। राग भीमपलासी तथा धानी में सम से शुरू होने वाली गतें दी जा रही है।

'संगीत सुदर्शन' के पृष्ठ ७३ पर **राग भीमपलासी** की एक गत जो सम से प्रारंभ होती है उसमें नाटकीय सप्तक उछाल दिखाई देता है जो ध्रुपद शैली के प्रभाव को प्रदर्शित करता है। इस

---

१. सितार मालिका – भगवत शरण शर्मा, पृ० /१०१

गत में कोमल ध (ध) का प्रयोग किया गया है जो भीमपलासी राग के वर्तमान स्वरूप में प्रयुक्त नहीं होता। इस राग में उपलब्ध टीकानुसार इसमें मीडं का प्रयोग ग से म और प, तथा प से नी तक तथा अवरोह में शुद्ध रे का अल्प स्पर्श करने के लिए कहा गया है मीडं का प्रयोग रे से ग तक भी किया जाना है।

स्थाई[1]

प़	प	म	प	ग	म	प	प	नी	सां	सां	नी	ध	प	म	प
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

अंतरा

				रें		ध					रे				
नी़	नी	ग	गं	सां	सां	नी	प	प	म	म	सा	सा	ग	म	प
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

राग धानी – तीनताल[2]

स्थाई

नी	पप	सां	नी	प	मम	ग	सा	नी़	सा	गम	पप	ग	सरे	नी़	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	राऽ	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

१. **संगीत सुदर्शन** (१६१६) – पं० सुदर्शनाचार्य, पृ० /७३
२. सितार मलिका – भगवत शरण शर्मा, पृ० /६०

अंतरा

ग	मम	प	नी	सां	गंगं	रें	सां	नी	प	म	पप	ग	सरे	नी	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली ख्याल शैली से प्रभावित राग काफी में एक असाधारण गत जिसमें अलंकरण के साथ–साथ पर्याप्त मात्रा में विस्तार भी परिलक्षित होता है, सादिक अली खां द्वारा रचित **"सरमाये इशरत"** पुस्तक के पृष्ठ २४८ से प्राप्त हुई है–[१]

			G			G			
सरे	सा	सा	रेग	मगरे	रे	गम	ग	मप	म
दा	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
		0				3			

			M	G.S.		K			M		M				
प	प	प	ध	पध	म	गम	रे	रे	ध	ध	ध	प	ध	म	प
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

M					
ग	ग	म	म	रेगम	रे
दा	दा	रा	दा	दा	रा
x				2	

G = गमक, M = मींड, K = कण, S = सूत

चौदहवीं मात्रा से शुरू होने वाली **राग सिन्दूरा** में एक बन्दिश प्रसिद्ध सितार वादक उस्ताद विलायत खां साहब ने मसीतखानी मिज़राब को कायम रखते हुए की है, जिसका उल्लेख डा० लालमणि मिश्र द्वारा रचित **"भारतीय संगीत वाद्य"** नामक पुस्तक में मिलता है।[२]

---

१. सरमाये इशरत – सादिक अली खां, पृ० /२४८

२. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /६०

१	२	३	४	५	६	७	८	६	१०	११	१२	१३	१४	१५	१६
													नीनी	प	ध
													दिर	दा	रा

							प									
सां	सां	सां	सांरें	|	नी	धनी	ध	म	|	पग	रेमगरे	सा	नीध	|	सा
दा	दा	रा	दिर	|	दा	दिर	दा	रा	|	दा	दा	रा	दिर	|	दा
x					2					0					3

राग पीलू – तीनताल[१]

'संगीत सुदर्शन' पुस्तक में उन्नीसवी शताब्दी के उत्तरार्द्ध की एक अलंकृत गत प्राप्त होती है। पं० सुदर्शनाचार्य के अनुसार यह राग अताइयों की विशेष पसंद का है और इसमें कृन्तन का अधिक प्रयोग किया जा सकता है। इस प्रकार का एक उदाहरण पृष्ठ ७६ पर मिलता है–

रेस		प		रे	
नी	|	ध	मप	स	रे
दिड़	|	डा	दिड़	डा	ड़ा
		3			

							नीसरे			रे		रे
सा	सा	सा	नी	|	सा	सा	ग	ग	|	सा	नी	सा
डा	डा	ड़ा	डिड़	|	डा	डा	डा	डिड़	|	डा	डा	ड़ा
x					2					0		

१. संगीत सुदर्शन – श्री सुदर्शन शास्त्री, पृ० /७६

राग भीमपलासी – तीनताल[१]

इस बंदिश में कोमल धैवत का प्रयोग हुआ है जैसा कि **नाद विनोद** ग्रंथ के पृष्ठ ७६ में देखने को मिला जबकि वर्तमान समय में इस राग में कोमल ध का प्रयोग नहीं किया जाता है।

स्थाई

संरे	नी	सस	ग	म
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

प	प	प	पप	प	मम	प	प	ध	ध	प	पप	म	मम	प	प
डा	डा	णा	डिण	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा	डिण	डा	डिण	डा	णा
x				2				0				3			

ग	गग	म	प	ग	गग	म	प	ग	रे	सा
डा	डिण	डा	णा	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

अंतरा

गंगं	रें	संसं	नी	ध
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

प	म	ग	सारे	नी	सस	ग	म	प	प	प
डा	डा	णा	डिण	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

१. नाद विनोद – श्री पन्ना लाल गोस्वामी, पृ० /७६

कुछ विद्वान महफिल के लिए ऐसी गतें बना लेते है जिनका सम स्पष्ट मालूम न हो इससे ताल देने वाले को अड़चन पैदा हो जाती है वास्तव में शास्त्रयुक्त सम का स्पष्ट न आना शास्त्रीय नियम के प्रतिकूल है परन्तु ऐसी गतें भी पायी जाती है। इस प्रकार की गत का उदाहरण राग **भीमपलासी** में निम्न है–

नीप	ग[म]	रेस	रे	नीस
दिर	दा	दिर	दा	दिर
	3			

सम	मप	म	पम	प	पनी	धप	मप	ग[म]	रे	स
दिर	दिर	दा	दिर	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	रा
x				2				0		

इस गत में १६ वीं पहली व दूसरी मात्रा पर एक एक स्वर न बजाकर दो–दो स्वर बजाते है तथा बजाते समय सम वाले स्वर के नाद को बड़ा न करके समान ही रखेंगें तो बिना बताए सम पकड़ना कठिन हो जाएगा। परन्तु इस प्रकार की गतों में केवल अड़चन और परेशानी ही आती है।

काफी थाट के रागों में प्रयुक्त मसीतखानी गतों की बंदिशों का यदि हम विश्लेषण करें तो हमें उसके भिन्न–भिन्न स्वरूप देखने को मिलते है। जैसे कुछ गतें छोटी होती है उनमें एक आर्वतन की स्थाई व एक आवर्तन का अन्तरा होता है या किसी में एक आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अन्तरा होता है तथा कुछ गतें ऐसी मिलती है जिसमें एक आवर्तन की स्थाई एक आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अन्तरा होता है।

सर्वप्रथम मै ऐसी कुछ छोटी गतों का उल्लेख करूंगी जिसमें एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अन्तरा होता है। नीचे राग प्रदीपिका, राग मेघ तथा राग बड़हंस सारंग में ऐसी ही बंदिशें दी है जो पन्नालाल गोस्वामी द्वारा रचित "नाद विनोद" ग्रंथ (१८९५) के क्रमशः पृष्ठ ६८, १०६, तथा १२० से प्राप्त हुई है–

राग प्रदीपिका[1]

तीनताल में निबद्ध इन बंदिशों में सेनवंशीय बोलों का प्रयोग किया गया है जो मसीतखानी बोलों से थोड़ा भिन्न है।

स्थाई

नीनी	सा	नीनी	प	नी
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

सा	रेरे	ग	म	ग	मम	नी	नी	प	म	ग
डा	डिण	डा	णा	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

अंतरा

गग	म	गग	म	प
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

म	पप	नी	नी	सां	नीनी	प	म	ग	रे	सा
डा	डिण	डा	णा	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

---

१. नाद विनोद — पन्नालाल गोस्वामी, पृ० /६८

राग मेघ[1]

स्थाई

मम	रे	सस	नी़	सा
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

रे	रे	रे	रेरे	रे	मम	प	प	म	रे	सा
डा	डा	णा	डिण	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

अंतरा

मम	प	संसं	ध	प
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

म	रेरे	सा	सा	नी़	सस	रे	प	म	रे	सा
डा	डिण	डा	णा	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

राग बड़हंस सारंग[2]

स्थाई

रेरे	सा	रेरे	म	म
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

---

१. नाद विनोद – पन्नालाल गोस्वामी, पृ० /१०६

२. नाद विनोद – पन्नालाल गोस्वामी, पृ० /१२०

म	म	प	पप	नी	पप	रें	सां	नी	प	म
डा	डा	णा	डिण	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

अंतरा

मम	म	पप	नी	सां
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

मं	रेंरें	सां	सां	सां	नीनी	ध	प	म	रे	सा
डा	डिण	डा	णा	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

मसीतखानी गत के इस प्रकार की बंदिशों में जिनमें कि एक आवर्तन की स्थाई व एक आवर्त्तन का अंतरा निबद्ध किया गया है, के विशद् अध्ययन से पता चलता है कि प्रथमतः स्थाई अन्तरे की छोटी रचना से राग का स्वरूप पूरी तरह से न तो स्थापित हो पता है न ही स्पष्ट। यदि वाद्यों पर रागों की प्रस्तुति को गायन शैली का अनुसरण कहा जाना सर्वमान्य है तो भी मसीतखानी गतों की बंदिशों में एक आवर्त्तन की स्थाई और एक आवर्त्तन का अन्तरा युक्ति संगत नहीं होता।

मसीतखानी गतों में कुछ ऐसी बंदिशें प्राप्त होती है जिसमें एक आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अन्तरा होता है जिसके उदाहरण राग मालगुंजी, राग हंसकिंकणी तथा राग शुद्ध सारंग में इस प्रकार है—

राग मालगुंजी – तीनताल[१]

स्थाई

सरे	सानीध	नीनी	स--नी	धनीसरे
दिर	दा	दिर	दा--रा	दिरदिर
	3			

ग	ग	म	नीनी	ध	पप	ग	म	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अन्तरा

मम	ग	मम	ध	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	सां	सां	धध	नी	सांसां	रेंगंरें	गंमं	गं	रें	सां	नीसां	नी	धध	प	म
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा--	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ग	मग	नी	ध	प	मम	ग	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

१. सितार वादन – श्री सतीश चन्द्र श्रीवास्तव, पृ० /६४

राग हंसकिंकणी – तीनताल[१]

स्थायी

नीनी	ध	पप	ग-रेरे	-सरेनी
दिर	दा	दिर	दा-दिर	-दारादा
	3			

स	स	स	रेसनीस	ग	गग	म	मनीप	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिऽरऽ	दा	दिर	दा	दा---	दा	दा	रा
x				2				0		

अन्तरा

पप	म	पप	नी	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सं	सं	सं	नीनी	सां	गंगं	रें	सां	नी	ध	प	संगंमंपं	गं	गंगं	रें	सां
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दा---	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	धध	प	प	ग	मम	नी	प	ग	रे	स
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

१. संगीतिका (विशेषांक – १६७१), संगीत सदन, इलाहाबाद, पृ० /६०

राग शुद्ध सारंग – तीनताल[1]

स्थायी

मरे	स	नी़स	प़	सनी़रेस
दिर	दा	दिर	दा	दारादारा
	3			

नी़	स	नी़	सरे	मंप	नीप	मरे	रेमंपनी	प	रेमरेम	सरेस-
दा	दा	रा	दिर	दाऽ	दिर	दाऽ	दारादारा	दा	दाऽऽऽ	दारादा-
x				2				0		

अन्तरा

मम	रे	मंमं	प	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	सं	सं	पप	नी	संसं	रें	मं	रें	सं	सं	नीसं	मंरेंमंरें	रेंसंनीसं	नी	प
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दाऽऽऽ	दिऽरऽ	दा	रा
x				2				0				3			

म	रे	म	रेम	रे	पप	धपमंप	म	रेमरेम	रे	रेसनी़स
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दाऽऽऽ	रा	दाऽऽऽ	दा	राऽऽऽ
x				2				0		

---

१. सितार शिक्षा (भाग ४) – बलदाऊ श्रीवास्तव, पृ० /१३७

उपरोक्त बंदिशों का यदि हम विश्लेषण करे तो देखते है कि मसीतखानी गत के बोलों का मूल ढांचा तो वही है परन्तु बजाते समय गायकी अंग के प्रभाव के कारण बोलों में कुछ अन्तर कर दिया गया है या बोलों को बढ़ा दिया जाता है। विलंबित गतों में बोलो के कम होने के कारण बायें हाथ का काम अर्थात् मींडं, कण, खटका, कृन्तन, जमजमा आदि का प्रयोग बढ़ जाता है। यहाँ एक ही बोल में २, ३, ४, ५, आदि स्वर प्रयोग कर लिए जाते है।

एक आवर्तन की स्थाई व एक आवर्तन के अन्तरे में हम यह अनुभव करते है कि कभी–कभी राग का स्वरूप ठीक तरह से निखर नहीं पाता। वर्तमान समय में बंदिशों के ढाँचें में एक आवर्तन की स्थाई एक आवर्तन का मांझा तथा दो आवर्तन का अन्तरा बजाया जाता है। अधिकांशतः कलाकार स्थाई का पहला आवर्तन बजाकर उसी में आलाप व तानों द्वारा बढ़त करके राग का स्वरूप दिखाते है। लेकिन जो गायकी अंग से प्रभावित गत का वादन करते हैं वे स्थाई के साथ अंतरा भी बजाते है। बंदिश पूरी तभी कहीं जाती है जब उसमें एक स्थाई, मांझा, व अन्तरा तीनों अंग हों।

इस प्रकार की गतों के कुछ उदाहरण निम्न है–

राग बागेश्वरी – तीनताल[1]

स्थायी

संसं	नी	ध-नीनी	धम	ध-नीनी
दिर	दा	दा-दिर	दिर	दा-दिर
	3			

सां	सां	सां	धनी	ध	मम	प	ध	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /५१६

मांझा

रेरे	स	नीनी	ध	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

स	म	म	धध	म	पप	ध	म	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	ग	मम	ध	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	सां	सां	संसं	ध	नीनी	सं	मं	गं	रें	सं	गंगं	रें	संसं	नी	सां
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ध	नी	ध	नीध	म	मम	प	ध	ग	रे	स
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग सूहा कान्हड़ा – तीनताल[१]

स्थाई

नीनी	प	नीनी	म-पप	-ग-म
दिर	दा	दिर	दा-दिर	-दा-रा
	3			

				प						
प	प	प	सांसां	नी	पप	म	प	गम	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दाऽ	दा	रा
x				2				0		

मंझा

रेरे	नी	सस	ग	म
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

प	म	प	नीनी	प	मम	प	गम	रे	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	राऽ	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

				प
पप	ग	मम	प	-नी-प
दिर	दा	दिर	दा	-दा-रा
	3			

---

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश।

सां	सां	सां	नीनी	सां	रेंरें	नी	सां	प	पनी	प	गंमं	रें	सांसां	नी	सां
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

प	पनी	प	मम	प	नीनी	म	प	गम	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दाऽ	दा	रा
x				2				0		

राग रामदासी मल्हार – तीनताल[१]

स्थाई

रेप	ग	मम	रे	सा
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

रे	नी	सा	सस	रे	गग	म	प	गम	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दाऽ	दा	रा
x				2				0		

मंझा

मरे	प	मप	नी	प
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	नी	प	मप	ग	मम	प	ग	म	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	प	नीध	नी	सां
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

१. संगीतिका पत्रिका – १६७१, संगीत सदन, इलाहाबाद, /पृ० ७२

नी	सां	सां	रेंरें	सां	धध	म	प	ग	म	म	रेरे	प	मप	ग	म
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

प	संसं	नी	प	म	पप	ग	म	रे	नी	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग काफी कान्हडा – तीनताल

स्थाई

रेरे	नी	सस	म ग	म
दिर	दा	दिर	दाऽ	रा
	3			

नी	नी	प	नीनी	म	पप	नी	प	गम	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दाऽ	दा	रा
x				2				0		

मंझा

मम	म	पप	सा	सा
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

ग	रे	ग	मम	ग	मम	रे	सा	रे	रे नी	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	म	पप	ध	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

								मं	मं						
सां	सां	सां	मम	प	नीनी	सां	रें	गं	गं	मं	रेंरें	सां	रेंरें	नी	सां
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

								रे		
म	प	सां	धप	ग	मम	रे	सा	रे	ऩी	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग सूर मल्हार – तीनताल[१]

स्थाई

मप	रे	सरे	ऩी	सा
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	नी	ध	मम	प	नीनी	ध	प	म	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

मंझा

मम	रे	मरे	सा	रे
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

---

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश।

नी़	नी़	सा	रेरे	म	पनी	ध	प	म	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

											मम	प	नीनी	सां	नी
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			

सां	सां	सां	नीसां	रें	मंमं	रें	सां	रें	नी	सां	संसं	नी	धध	म	प
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	ध	प	मम	रे	पप	म	रे	सा	नी़	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग पीलू – त्रिताल[१]

स्थायी

											गम	ग	रेरे	नी़	स
												3			

ग	रे	गरे	सस	रे	मम	प	धप	ग	रे	सरे	मम	ग	रेरे	नी़	स
x				2				0				3			

जोड़

ग	रे	गरे	सस	रे	मम	प	धप	ग	रे	सरे	मम	ग	रेरे	नी़	सा
नी़	सनी़	ध़	प़	म़	प़प़	नी	स	धप	गरे	सरे	मम	ग	रेरे	नी़	सा
x				2				0				3			

१. बेला विज्ञान – बेनी प्रसाद श्रीवास्तव /पृ० २२३

अंतरा

ग	रे	गरे	सस	रे	मम	प	धप	ग	रे	सरे	म	ग	रेंरे	नी़	स
ग	ग	ग	मम	रे	मम	प	धप	ग	रे	सरे	मम	ग	रेंरे	नी़	स
x				2				0				3			

यह गायकी अंग की वायलिन पर बजाई जाने वाली बंदिश है इसमें स्थाई के बाद जोड़ बताया गया है उसके बाद अंतरा कहा है।

राग नीलाम्बरी – तीनताल[१]

स्थाई

रेगमरे	गगरेसरे	नी़सरेस	नी़ध़	नी़ग
दिऽऽड़ी	दाऽऽऽऽ	दिऽऽड़ी	दाद्री	दाड़ा
	3			

ग	ग									
रे	रे	म	पध	धसां	रें	नीध	प	नीध	मग	गरे
दा	दा	ड़	दिड़ी	दऽ	दिड़ी	दाऽ	ड़ा	दाद्री	दाड़ा	दाड़ा
x				2				0		

अंतरा

म	प	ध	नीध	पध
दिड़ी	दा	दिड़ी	दाद्री	दाड़ा
	3			

सं	सां	सां	रेंगंमंगं	रें	सां	नी	सां	रें	नीधपध	प	पध	सां	रेंगं	रें	सां
दा	दा	ड़ा	दिऽऽड़ी	दा	दिड़ी	दा	ड़ा	दा	दाऽऽऽ	ड़ा	दिड़	दा	दिड़ी	दा	ड़ा
x				2				0				3			

---

१. **संगीत** अप्रचलित राग ताल अंक १६८३ – गणेश बहादुर भंडारी, /पृ० १५१

	सा					रें				
गं	गं	रें	नी	धनी	गं	रें	सां	नीध	मग	गरे
दा	दा	ड़ा	दिड़ी	दाऽ	दिड़ी	दा	ड़ा	दाद्री	दाड़ा	दाड़ा
x				2				0		

राग नीलाम्बरी अप्रचलित राग है। यह बंदिश विलम्बित तीनताल में निबद्ध है तथा इस बंदिश में दिए हुए बोलों में भिन्नता दृष्टिगोचर होती है इसमें बायें व दाये दोनों हाथों का काम अधिक है।

अभी तक हमने मसीतखानी गत या विलंबित लय की बंदिशों के जितने भी स्वरूप बताए वे तीनताल में निबद्ध थे। तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में भी विलंबित बंदिशें बजाई जाती है। सितार में कम लेकिन वायलिन, सारंगी, सरोद आदि में अन्य तालों जैसे एकताल, रूपक ताल, आड़ा चारताल, झूमरा, तथा झपताल में भी विलंबित लय की बंदिशें बजाई जाती हैं। किन्तु मसीतखानी गतों के समान इनके छंदों में कोई विशेषता परिलक्षित नहीं होती। इन तालों में गतें बजाने के लिए ताल के अनुसार मिज़राब के सीधे बोल प्रयुक्त किए जाते हैं उदाहरण स्वरूप रूपक के लिए 'दा दा रा दा रा दा रा' झपताल के लिए 'दारा, दादारा, दारा, दादारा'। झपताल में निबद्ध विलम्बित लय की कुछ बंदिशें इस प्रकार है—

राग मियाँ मल्हार – झपताल[१]

यह रचना उस्ताद अलाउद्दीन खां साहब की है जो सरोद तथा वायलिन पर बजने वाली गायन शैली पर आधारित बंदिश है तथा यह झपताल में निबद्ध है। यह राग बाबा के पसन्द के मुख्य रागों में है।

स्थायी

सनी़	रे-	स	नी़	स	ध़नी़	प़-	प़	म़	प़
x		2			0		3		
नी़	ध़	नी़	स	-	रे	-	स	नी़	स
x		2			0		3		

१. Allauddin Khan and his Music — J. Bhattacharya /P. 164

स	रे	मग	मग	-	म	प	ध	म	प
x		2			0		3		
मग	म-	रे	-	स	रे	नी	सा	-	-
x		2			0		3		

अतंरा

म	प	नी	-	ध	नी	सां	सां	सां	सां
संनी	रें-	सां	नी	सां	नी	ध	नी	सां	-
मंगं	मं-	रें	-	सां	रें	सां	नी	सां	सां
म	प	म	प	ध	मग	म-	रे	सा	
x		2			0		3		

राग भीमपलासी – विलंबित लय –झपताल[1]

सरोद तथा वायलिन पर बजने वाली गायन शैली की राग भीमपलासी में एक रचना जो झपताल में निबद्ध है बाबा अलाउद्दीन खां साहब की है जो **उ० अलाउद्दीन खां एण्ड हिज म्यूजिक** पुस्तक के पृष्ठ १६६ से प्राप्त हुई है।

स्थाई

सा	नी	सा	-	म	म	ग	रे	सा	-
x		2			0		3		
नी	सा	सा	रे	-	नीस	नी-	ध	प	-
x		2			0		3		
नी	-	मग	म-	प-	म	ग	रे	-	सा
x		2			0		3		

१. Allauddin Khan and his Music — J. Bhattacharya /P. 169

अन्तरा

म	प	मग	मग	म-	प	नी	सां	-	सां
x		2			0		3		
प	नी	सं	-	गं	रें	सां	नी	ध	प
x		2			0		3		
प	नी	सं	-	रें	सां	नी	ध	-	प
x		2			0		3		
म	ग	म	-	प	म	ग	रे	स	-
x		2			0		3		

राग मियाँ मल्हार – विलंबित लय – झपताल[1]

स्थाई

सनी, धनी, मप

दिऽ ऽऽ रऽ

नी	ध	नी	स	मरेप-	ग (म)	मगम-	रे	सा
दा	रा	दा	दा	राऽऽऽ	दा	राऽऽऽ	दा	रा
x		2			0		3	

अन्तरा

रेम	प	पमगम	नी	ध	नी	नी	सां		रेंनी		सां
दिर	दा	दाऽऽऽ	दा	रा	दा	रा	दा		दाऽ		रा
गं (मं)	गंमं	रें	सं	धनीमप	ग	मगम	रे	सा	सनी,	धनी,	मप-
दा	दिर	दा	दा	राऽऽऽ	दा	राऽऽ	दा	दा,	राऽ,	ऽऽ,	रऽ
x		2			0		3				

१. संगीतिका पत्रिका (१९७१) – श्री सतीश चन्द्र श्रीवास्तव, संगीत सदन, इलाहाबाद, पृ० /६७

राग मेघ मल्हार – विलंबित लय – झपताल[१]

स्थाई

							नी--सा	--रे-	-प--
							दा--रा	--दा-	-रा--
							3		

म		स	सा		नि		प		
रे	<	नी	नी	सा	प	नीप	स--नी	--म-	-प--
दा	<	दा	दा	रा	दा	राऽ	दा--रा	--दा-	-रा--
x		2			0		3		
नी	स	रे	मप	नीपप	मरे	सरे			
दा	रा	दा	दिर	दादिर	दारा	दारा			
x		2			0				

अन्तरा

							म--प	--नी-	-प--
							दा--रा	--दा-	-रा--
							3		

नी	सां	रें	नीनी	सां	नी	प	रें	मंमं	रें
दा	रा	दा	दिर	रा	दा	रा	दा	दिर	दा
x		2			0		3		
सांसां	नी	प	मप	नी-पप	मरे	सरे			
दिर	दा	दा	दिर	दा,दिर	दारा	दारा			
x		2			0				

१. डा० साहित्य कुमार नाहर से प्राप्त बंदिश।

राग हंसकिंकणी – विलंबित लय – झपताल[१]

स्थाई

ग	सस	ग	म	प	मप	ग	सरे	नी	सा
दा	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		2			0		3		

प	नीनी	सां	नी	ध	पप	म	पप	ग	म
दा	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		2			0		3		

अंतरा

प	पप	म	ग	म	प	नीनी	सां	नी	सां
दा	दिर	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	रा
x		2			0		3		

प	नीनी	सां	नी	ध	पप	म	पप	ग	म
दा	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		2			0		3		

१. श्रीमती सरोज नारायण (भूतपूर्व प्रवक्ता) संगीत विभाग, ई० वि० वि० से प्राप्त गत

काफी थाट के रागों में विभिन्न तालों में मध्य लय की बंदिशें

बीसवीं शताब्दी के तीसरे, चौथे, पांचवें दशक के आस पास समकालीन कलाकारों द्वारा कुछ राग विशेष में मध्य लय में गतों का वादन किया जाता था जो एक विशेष शैली को प्रदर्शित करता था जिसके अर्न्तग़त गत को मध्य लय में ही बजाते हुए गत के बोलों को विभिन्न लयों में भिन्न–भिन्न स्थानों से वादन करते हुए सम पर आने की परंपरा थी। संभव है यह ध्रुपद गायन शैली के विशेष अनुकरण का प्रभाव हो तथापि द्रुत लय और मध्यलय की बंदिशें अलग–अलग परिलक्षित होती थीं। आज के परिदृश्य में मोटे तौर पर यदि द्रुत लय की बंदिशों को कम लय में बजाया जाये तो वह मध्य–लय की बंदिशें कही जायेंगी किन्तु यह बात केवल तीनताल के सन्दर्भ में ही किंचित लागू होती हैं। आजकल अधिकांशतः कलाकार तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में मध्य लय की बंदिश बजाते है। पं० लालमणि मिश्र जी ने तीनताल के अतिरिक्त अन्य विभिन्न तालों में जो गतें दी है उन्हें "मिश्रबानी" का नाम दिया है। कुछ लोग इसे फिरोज़खानी गत भी कहते हैं। फिरोज़खानी गत की विशेषता है कि वे मध्य लय की होती हैं। लेकिन फिरोज़खानी गतों को स्वरलिपि दृष्टि से पूर्वी बाज गत से अलग करना कठिन हैं लेकिन इसके वादन परंपराओं को देखा जाये तो यह दोनों एक दूसरे से भिन्न रूप से बजाई जाती है। सर्वप्रथम मैं फिरोज़खानी गत के दो उदाहरण प्रस्तुत करूंगी उसके पश्चात् वर्तमान में प्रचलित मध्य लय में बजाई जाने वाली भिन्न तालों में कुछ गतों का विवरण देकर उनका विश्लेषण करूंगी।

बख्तावर सिंह द्वारा रचित "स्वर ताल समूह" पुस्तक (१६१५) के पृष्ठ ६३ पर राग मेघ में फिरोज़खानी गत का एक विवरण मिलता है जिसमें लयकारी का प्रयाण (sounds almost like a march) दिखाई देता है। यह रचना तीन ताल में निबद्ध है।

राग मेघ[1]

म	मध	-ध	ध	सां	-	-	सां	ध	-	ध	प	म	ग	रे	सा
दा	रदा	-र	दिर	दा	-	-	द	दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			
सा	सासा	-सा	सा	म	-म	म	म	ध	ध	ध	म	सां	सांसां	-सां	सां
दा	रदा	-र	दा	दा	-र	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

1. स्वर ताल समूह – बख्तावर सिंह, पृ० /६३

अंतरा

गग	मम	ध	धध	-ध	सां	सां	सां	ध	धध	धध	गग	म	मम	-म	ध
दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

ध	धसां	-सां	सां	सां	-	नी	सां	सां	धध	धध	पप	म	मग	-रे	सा
दा	रदा	-र	दा	दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

कुछ गतों के बोल प्रकारों में मसीतखानी शैली की छाया मिलती है जिससे यह आभास मिलता है कि यह मसीतखानी तथा रजाखानी के बीच की शैली है। इसके दो उदाहरण 'स्वरताल समूह' में राग मल्लार तथा राग जंगला के रूप में मिलते है——

राग मल्लार[1]

ध	सां	ध	प	म	म	-	-	-ग	रे	-	सा	रे	म	ग	-म
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	-	-	-र	दा	-	दा	रा	दा	रदा	-र
	3				x				2				0		

	ग	म	ध	सां	-सां	सां	सां	ध	प	म	म	म	ग	रे	-सा
	दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
	3				x				2				0		

राग जंगला[2]

रे	सा	नीध	धनी	प	ध	सा	सा	सा	रे	रे	-रे	म	गम	रेग	सरे
दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रदा	-र	दिर	दा	दा	रा
	3				x				2				0		

म	ग	ग	म	ग	सा	सा	-	रे	सा	नी	ध	प	म	गरे	-स
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	-	दा	दा	रा	दा	रा	दा	रदा	-र
	3				x				2				0		

1. Sitar and Sarod in 18th and 19th Centuries — Allen Miner /Pg. 208
2. Sitar and Sarod in 18th and 19th Centuries — Allen Miner /Pg. 208

राग वृन्दावनी सारंग — मध्यलय — रूपक ताल[१]

स्थाई

रे	मम	प	नी
दा	दिर	दा	रा
2		3	

प	-प	म	रे	मम	पप	मम	रे	रेनी़	-स
दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x			2		3		x		

मांझा

नी़	प़	नी़नी़	नी़नी़
दा	रा	दिर	दिर
2		3	

स	-स	स	रे	मम	पप	मम	रे	रेनी़	-स
दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x			2		3		x		

अंतरा

म	प	नीनी	नीनी
दा	रा	दिर	दिर
2		3	

सं	-	सां	नी	संसं	रेंरें	मंमं	रें	रेंसं	-सं	नी	संसं	नी	प
दा	-	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दिर	दा	रा
x			2		3		x			2		3	

१. तंत्रीनाद — डा० लालमणि मिश्र, पृ० /२०६

नी	-नी	प	रे	मम	पप	मम	रे	रेनी	-स
दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x			2		3		x		

राग वृन्दावनी सारंग की रूपक ताल में निबद्ध बंदिश में दो आर्वतन की स्थाई, दो आवर्तन का मंझा तथा चार आवर्तन का अंतरा है। गत का आरंभ चौथी मात्रा से है तथा क्लिष्ट बोलों का प्रयोग है।

राग शुद्ध सारंग – मध्य लय – एकताल[१]

स्थाई

रे	मम	रे	सा	नी़	सा	नी़	ध़ध़	म	नी़	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

रे	म॑म॑	प	-	-	नीनी	नीनी	सांसां	नी	-	-	रेंरें
दा	दिर	दा	-	-	दिर	दिर	दिर	दा	-	-	दिर
x		0		2		0		3		4	

नी	सां	नी	-	ध	म॑	-	प	म	रे	नी़	सा
दा	रा	दा	-	दा	रा	-	दा	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

अंतरा

रे	म॑म॑	प	ध	म॑	प	नी	संसं	नी	सां	-	सां
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	-	रा
x		0		2		0		3		4	

१. भारतीय संगीत वाद्य – डा० लाल मणि मिश्र, पृ० /१५६

रें	मंमं	रें	मं	रें	सां	नी	धध	सां	नी	रें	सां
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

-	प	मं	प	सां	-	सां	-	प	मं	प	नी
-	दा	रा	दा	दा	-	रा	-	दा	रा	दा	दा
x		0		2		0		3		4	

-	नी	प	धध	मं	प	म	रे	-	सा	ऩी	सा
-	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	-	दा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

एकताल में निबद्ध राग शुद्ध सारंग की बंदिश में तीन आवर्तन की स्थाई तथा चार आवर्तन का अन्तरा दर्शाया गया है। स्थाई अन्तरा दोनों ही सम से प्रारंभ हो रहें है। स्थाई की पहली पंक्ति में छह मात्राओं के बोल दो बार है तथा अन्तरा में अंतिम दो पंक्ति का उठान विषम से है।

राग पीलू – मध्य लय – झपताल[1]

स्थाई

स	ग̲	ग̲	रे	ग̲	स	रे	स	ऩी	ऩी
x		2			0		3		

जोड़

स	ग	म	ग̲	रे	स	रे	स	ऩी	ऩी
x		2			0		3		

ऩी	ध़̲	प़	प़	ध़̲	ऩी	ऩी	सा	ऩी	ऩी
x		2			0		3		

१. बेला विज्ञान – बेनी प्रसाद श्रीवास्तव, पृ० /२३०

अंतरा

सा			ऽ	स	ग	म	प		प	प	ध़	प
x				2			0			3		
म			ग	ग	म	प	ग़		रे	स	नी़	सा
x				2			0			3		
ग			ऽ	ग	ग	ग	म		ऽ	म	म	म
x				2			0			3		
ग़			ऽ	रे	रे	ग़	स		रे	स	नी़	नी़
x				2			0			3		

झपताल में निबद्ध राग पीलू की बंदिश में बंदिश का प्रारंभ सम से है। एक आवर्तन की स्थाई तथा चार आवर्तन का अंतरा है। स्थाई और अंतरे के बीच दो आवर्तन का जोड़ भी दिया गया है। यह बंदिश वायलिन के लिए उपयोगी है।

राग सुघराई – मध्यलय[1]

स्थाई

				मप	मप	सां	-	-	पनींनीं	-म	प
				दाऽ	दाऽ	ऽ	ऽ	ऽ	दाऽऽ	ऽर	दा
				0				3			
ग मग़	-	-	ग मग़	-म	म	प	प	रे	पप	गग	मम
दाऽ	ऽ	ऽ	दाऽ	ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0			

रे	नी़	-स	स
दा	दा	-र	दा
3			

सरें	-सां	सां	ध नीध	-नी	नी	म	प
दाऽ	ऽर	दा	दाऽ	ऽर	दा	दा	रा
x				2			

१. सितार शिक्षा – संपादक, लक्ष्मी नारायण गर्ग पृ० /१४७

अंतरा

मम	पप	नी	प	-नी	नी	सां	सां
दिर	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा
0				3			

रें	गंमं	रेंरें	संसं	रें	नी	-सां	सां	सां	नींनीं	ध	नी	-प	प	म	प
दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	ऽर	दा	दा	दिर	दा	दा	ऽर	दा	दा	रा
x				2				0				3			

रे	पप	मम	पप	गम	रे	-सा	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	दा	ऽर	दा
x				2			

यों तो तीनताल की द्रुत बंदिशों को यदि लय धीमें कर बजायें तो वे मध्य लय की बंदिशें भी कही जा सकती हैं परन्तु कुछ बंदिशें विशेष रूप से मध्यतीनताल के लिए ही बनी होती हैं जैसे राग सुधराई का यह उदाहरण है। इसमें बोल इस तरह होते है कि वह मध्य लय में ही सुन्दर लगते हैं। यह बंदिश श्री गणेश बहादुर भंडारी की है। इसमें मींड का सुन्दर प्रयोग तथा स्वरों में सप्तक उछाल दर्शाया गया है। ऐसी गतें ध्रुपद शैली से प्रभावित होती हैं।

राग काफी — मध्य लय — रूपक ताल[१]

स्थाई

धध	म	पप	ग	म	ग	रे	ग	स	रेरे	म	म
दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दा	दिर	दा	रा
	2		3		x			2		3	

प	-
दा	-
x	

१. तंत्रीनाद — डा० लालमणि मिश्र, पृ० /३५६

अंतरा

पप | म पप | नी नी | सं - संसं | नी संसं | रें गं

दिर | दा दिर | दा रा | दा - दिर | दा दिर | दा रा

2 3 x 2 3

रें सं - | रें नीनी | ध प | ध म प | ग मम | ध प

दा रा - | दा दिर | दा रा | दा रा दा | दा दिर | दा रा

x 2 3 x 2 3

ग रे

दा रा

रूपक ताल में निबद्ध राग काफी की मध्यलय की बंदिश में गत का प्रारंभ तीसरी मात्रा से है जो बहुत कम दिखाई देता है।

राग मियाँ मल्हार – मध्य लय – एकताल[१]

स्थाई

प प प

नी प | नी प | म प

0 3 4

नी प म

सां सां | नी प | ग - | म म | रे रे | सा सा

x 0 2 0 3 4

नी म म

नी़ ध़ | नी़ ध़ | नी़ नी़ | सां - | रे म | रे प

x 0 2 0 3 4

प ध सां सां प

म प | नी ध | नी नी | सां - | नी प | ग -

x 0 2 0 3 4

१. मल्हार के प्रकार – जयसुखलाल टी शाह, पृ० /४५

म	म	रे	रे	सा	सा
x		0		2	

अंतरा

						प		ध		सां	सां
						म	प	नी	ध	नी	नी
						0		3		4	
नी						मं				सां	
सां	-	सां	सां	रें	सां	गं	मं	रें	सां	नी	सां
0		3		4		0		3		4	
प		म				रे		रे			प
नी	प	ग	म	रे	सा	म	रे	प	-	प	म
0		3		4		0		3		4	
			सां	सां		नी					
प	नी	-	ध	नी	नी	सां	-	नी	प	ग	-
0		3		4		0		3		4	
म	म	रे	रे	सा	सा						
0		3		4							

एकताल में निबद्ध राग मियाँ मल्हार की बंदिश मे केवल स्वर है बोल नहीं है इस प्रकार की गतें सरगमी गतें कहलाती है इसमें मात्र दा रा दा रा बोलों का प्रयोग होता है। गत खाली से प्रारंभ हो रही है तथा स्थाई व अन्तरा दोनों दिये है।

राग पीलू – मध्य लय – झपताल

ग	-	रे	मम	ग	रे	गग	रे	स	नीस
दा	-	दा	दिर	दा	रा	दिर	दा	रा	दिर
x		2			0		3		

प़	धध	म़	प़	नीनी	स	गग	रे	स	नीस
दा	दिर	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दिर
x		2			0		3		

ग	मम	प	धध	प	ग	मम	ग	रे	नीस
दा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दिर	दा	रा	दिर
x		2			0		3		

झपताल में निबद्ध राग पीलू की बंदिश में तीन आवर्तन की स्थाई बताई है इसमे अंतरा नहीं दिया गया है।

राग नायकी कान्हड़ा – मध्यलय – तीनताल[१]

स्थाई

						गग	मम	रे-	रेसा	-सा	नी़	सा	-रे	-सा	रे
						दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	रा	-दा	-र	दा
								0				3			
प	-	ग	-	-	-	म	प	म	नीनी	प	म	प	-सां	-सां	सां
दा	-	दा	-	-	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	-दा	-र	दा
x				2				0				3			
ग	-ग	-ग	म	रे	सा										
दा	-दा	-र	दा	दा	रा										
x				2											

अंतरा

म	पप	म	प	-	नीनी	म	प
दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा
0				3			

१. भारतीय संगीत वाद्य – लालमणि, पृ० /१५०

सां	-	सां	नी	-नी	रें	सां	-	-	गं	-गं	मं	रें	सां	नींनीं	पप
दा	-	दा	दा	-र	दा	रा	-	-	दा	-र	दा	दा	रा	दिर	दिर
x				2				0				3			

ग	-ग	-ग	म	रे	सा
दा	-दा	-र	दा	दा	रा
x				2	

राग नायकी कान्हड़ा की गत मध्य लय में बजाई जाने वाली फिरोजखानी गत है इसमें विभिन्न तरह के बोल प्रकारों के साथ–साथ स्वरों में लम्बे अंतराल उछाल (long Intervallic Jump) भी दिखाई देते है। यह तीनताल में निबद्ध है।

राग सुर मल्हार – मध्य लय – चौताल

स्थाई

						सां		नी			
सां	-	सां	सां	-	रेंरें	नी	सां	प	नी	प	म
दा	<	दा	रा	<	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

म		स		म			प			प	
रे	रे	ऩी	सा	रे	मम	रे	म	प	नी	म	प
दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

								म	म		
म	प	म	नी	ध	प	-	प	रे	रेरे	ऩी	सा
दा	रा	दा	रा	दा	दा	<	रा	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

म											
रे	मम	प	नी	म	पप	नी	सां	नी	ध	म	प
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

अंतरा

प		प		सां							
म	पप	नी	प	नी	सां	-	सां	नीसं	रेंमं	रें	सां
दा	दिर	दा	रा	दा	दा	<	रा	दारा	दारा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

		प		नी				सां			
प	नीनी	म	प	सां	-	सां	-	रें	नी	सां	-
दा	दिर	दा	रा	दा	<	दा	<	दा	रा	दा	-
x		0		2		0		3		4	

प	रेंरें	सां	रें	नी	सां	प	नी	प	म	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

म	म							प			
रे	रे	ऩी	सा	सां	-	-	-	नी	मम	प	-
दा	रा	दा	रा	दा	<	<	<	दा	दिर	दा	<
x		0		2		0		3		4	

राग सुर मल्हार की चार ताल में निबद्ध बंदिश ध्रुपद पर आधारित बंदिश है। इसमे साधारण बोलों का प्रयोग है।यह स्वनिर्मित बंदिश है।

राग बागेश्री – मध्य लय – रूपक ताल[१]

स्थाई

ग	मम	ध	नी
दा	दिर	दा	रा
2		3	

ध	-ध	म	प	धध	मम	गग	रे	रेस	-स
दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x			2		3		x		

मांझा

रे	सस	ध़	नी़
दा	दिर	दा	रा
2		3	

स	म	-	प	धध	मम	गग	रे	रेसा	-स
दा	रा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x			2		3		x		

अंतरा

ग	मम	धध	नीनी
दा	दिर	दिर	दिर
2		3	

सां	-	सां	नी	संसं	मंमं	गंगं	रें	रेंसं	-सं	नी	संसं	धध	नीनी
दा	-	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दिर	दिर	दिर
x			2		3		x			2		3	

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र पृ० /५२१

ध	धम	-म	प	धध	मम	गग	रे	रेसा	-स
दा	रदा	-र	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x			2		3		x		

राग बागेश्री की रूपक ताल में निबद्ध बंदिश का प्रारंभ चौथी मात्रा से है तथा इसमें बोलों का संयोजन अच्छा है।

राग मेघ मल्हार – मध्यलय – झपताल

स्थाई

म रे	ऽ	म	रेरे	प	म	रे	सा	नीनी	सा
दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दिर	दा
x		2			0		3		
प	नीनी	प	नीनी	सा	रे	मप	नीपप	मरेरे	नीसा
दा	दिर	दा	दिर	दा	दा	दिर	दादिर	दादिर	दारा
x		2			0		3		

अन्तरा

म	पप	नी	नी	प	नी	सांसां	नी	रेंरें	सां
दा	दिर	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	दिर	दा
x		2			0		3		
रें	मंमं	रें	सांसां	नी	प	मप	नीपप	मरेरे	नीसा
दा	दिर	दा	दिर	दा	दा	दिर	दादिर	दादिर	दारा
x		2			0		3		

राग मेघ मल्हार की झपताल में निबद्ध बंदिश में झपताल के विभाग के छंद के हिसाब से बोलों का संयोजन किया गया है। यह बंदिश मैने अपने गुरू डा० साहित्य कुमार नाहर से प्राप्त की है।

राग धूलिया मल्हार — मध्य लय — एकताल[1]

स्थाई

								सा	रेरे	म	रे
								दा	दिर	दा	रा
								3		4	

म	<	प	म	प	नीनी	सां	नी	रें	नीनी	सां	नी
दा	ऽ	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

		प					
ध	म	पनी	ध	प	ग	मम	रे
दा	रा	दिर	दा	ऽ	दा	दिर	दा
x		0		2		0	

अन्तरा

								म	पप	सां	नी
								दा	दिर	दा	रा
								3		4	

								प			
सां	-	रें	मंमं	रें	संसां	नी	सां	नी	धध	म	प
दा	ऽ	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

प			प								
सां	-सां	सां	नी	-नी	ध	प	म	ध	मम	प	ग
दा	ऽर	दा	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

१. संगीत मासिक पत्रिका, जुलाई १९८४ — डा० गोपाल शंकर मिश्र, पृ० /३७

-ग	म	रे	सा	नी़	सासा	रे	म
ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0	

एकताल में निबद्ध राग 'धूलिया मल्हार' की बंदिश मे दो आवर्तन की स्थाई तथा तीन आवर्तन का अंतरा है। दोनों का प्रारंभ नवीं मात्रा से है। इसमें सामान्य बोलों का प्रयोग है तथा राग की प्रकृति के अनुसार मींड का प्रयोग किया गया है।

राग भीमपलासी – मध्यलय – रूपक ताल[1]

स्थाई

ग	गम	पप	मम	ग	रे	स	रे	नी़	सस	सस
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दिर
2		3		x			2		3	

म	-	-
दा	-	-
x		

मांझा

ग	रेरे	सस	रेरे	नी़	स	-	प	नी़नी़	सस	सस
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रा	-	दा	दिर	दिर	दिर
2		3		x			2		3	

रे	स	-
दा	रा	-
x		

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /४४६

अंतरा

			प	मम	गग	मम	प	नी	-	प	नींनीं	संसं	गंगं
			दा	दिर	दिर	दिर	दा	रा	-	दा	दिर	दिर	दिर
x			2		3		x		2		3		

रें	सं	-	नी	संसं	रेंरें	संसं	नी	-	प	म	पप	गग	मम
दा	रा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रा	दा	दा	दिर	दिर	दिर
x			2		3		x		2			3	

ग	रे	स
दा	रा	दा
x		

राग भीमपलासी की रूपक ताल में निबद्ध बंदिश में 'दिर' बोल का प्रयोग अधिक हुआ है। इसमें दो आवर्तन स्थाई, दो आवर्तन मंझा तथा चार आवर्तन का अन्तरा बताया है तथा गत का प्रारंभ चौथी मात्रा से है।

राग बागेश्वरी – तीनताल

स्थायी

म	गग	म	ध	-ध	नीनी	ध	-	-	म	पप	धध	ग	गरे	-रे	सा
दा	दिर	दा	दा	-र	दिर	दा	-	-	दा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

नी	धध	नीनी	स	-	मम	ग	म	नी	नीध	-ध	म	मग	-ग	रे	सा
दा	दिर	दिर	दा	-	दिर	दा	रा	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

अंतरा

ग	मम	ध	नी	सां	-	सां	सां	-	गं	-	मंमं	गं	गंरें	-रें	सां
दा	दिर	दा	रा	दा	-	दा	रा	-	दा	-	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

नी	संसं	नी	ध	-	मम	प	ध	-	ग	-	मम	ग	गरे	-रे	सा
दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	-	दा	-	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

राग पीलू – मध्य लय – झपताल[१]

ग	-	रे	मम	ग	रे	गग	रे	स	नीस
दा	-	दा	दिर	दा	दा	दिर	दा	रा	दिर
x		2			0		3		

प	धध	म़	प़	नीनी	सा	गग	रे	सा	नीस
दा	दिर	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दिर
x		2			0		3		

ग	मम	प	धध	प	ग	मम	ग	रे	नीस
दा	दिर	दा	दिर	दा	दा	दिर	दा	रा	दिर
x		2			0		3		

यह रचना प्रसिद्ध सितार वादक मणि लाल नाग जी की है। झपताल में निबद्ध राग पीलू की उपर्युक्त गत का प्रारंभ सम से है तथा इसमें साधारण बोलों का प्रयोग है।

१. मणिलाल नाग की यह रचना सरिता जैन के शोध प्रबन्ध से प्राप्त हुई।

द्रुत लय की बंदिशें

तंत्र वाद्यों में द्रुत लय में प्रयुक्त की जाने वाली बंदिशें द्रुत गत कहलाती है। ऐतिहासिक उल्लेख के अनुसार गुलाम रज़ा खाँ ने इसकी रचना की थी अतः ये रज़ाखानी गत के नाम से जानी जाती है। कुछ विद्वानों का मत है कि तराना गायन शैली का अनुकरण करते हुए तंत्र वाद्यों विशेषकर सितार पर द्रुत लय में बजने वाली गतें रज़ाखानी गतें कहलाती हैं। इन गतों में राग के अर्न्तगत स्वर संयोजन के साथ साथ बोलों का विभिन्न तरह से संयोजन निबद्ध रहता है। बोलों की दृष्टि से मसीतखानी गतों में सरल संयोजित बोल समूहों का प्रयोग किया जाता है। जबकि रज़ाखानी गतों में विभिन्न लय छंदयुक्त बोल संयोजनों की बोल विविधता हमें प्राप्त होती है। यह देखा जाता है कि द्रुत गत या रज़ाखानी गत में मसीतखानी गत के समान मिज़राब के निश्चित बोलों के बन्धन न होने के कारण इनकी बंदिशों के मुखड़े में तथा बोलों के समूह में विविधता दिखाई पड़ती है। रज़ाखानी गतों का वादन मुख्यतः तीनताल में ही होता है। वर्तमान समय में तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में भी द्रुत गत बजाने का प्रचार बढ़ रहा है अन्य तालों की गतों में एकताल तथा आड़ाचौताल की कूट गत अथवा मिश्रबानी अति सुन्दर होती है।

उस्ताद हलीम जाफर खां ने द्रुत गतों के कई प्रकार बताए है जैसे-१. ख्याल अंग की बंदिशें २. सरगमी बंदिशें (इसमें मिज़राब की काट तराश तथा बोलों का संयोजन नहीं होता है बल्कि इसे सीधा सीधा सरगम की तरह बजाया जाता है) ३. तरानों की गतें। ४. ऐसी गतें जो कि कलाकार अपने मस्तिष्क से बोलों के संयोजन को तय करके उसमें मंझा और अंतरा कहता है। मुख्य रूप से दा, दिर, दा रा, दिर दिर दा रा, दाऽ रदा, ऽर दा, द्रा ऽ रदा, आदि बोलों का प्रयोग करने से ही सितार व सरोद की गत बनती हैं अन्यथा वह सरगमी हो जाती हैं।

वर्तमान समय में काफी थाट के रागों में रज़ाखानी गतों के जितने स्वरूप प्रचलित हैं उन सभी का विश्लेषणात्मक उदाहरण प्रस्तुत करने का प्रयत्न करूँगी।

इन बंदिशों का संग्रह मैने विभिन्न स्रोतो से किया हैं, इनमें पन्नालाल गोस्वामी द्वारा रचित "नाद विनोद" ग्रंथ (१८६५), पं० सुदर्शनाचार्य शास्त्री कृत "संगीत सुदर्शन" (१६१६), डा० लालमणि मिश्र कृत "तंत्रीनाद" एवं 'भारतीय संगीत वाद्य' पं० रविशंकर द्वारा रचित "माई म्यूजिक माई लाइफ", जोतिन मट्टाचार्या कृत "उ० अलाउद्दीन खां एण्ड हिज म्यूजिक", राजा नवाब अली कृत "मारिफुन्नगमात" भाग–१, पं० भगवतशरण शर्मा कृत "सितार मालिका", लक्ष्मीनारायण गर्ग द्वारा संपादित "सितार शिक्षा", एलेन माइनर कृत "सितार एण्ड सरोद इन द १८ एण्ड १६ सेन्चुरीज," "संगीत मासिक पत्रिकांए–हाथरस, पं० रवि शंकर, पं० निखिल बैनर्जी, उ० विलायत खां आदि के कैसेट तथा अपने श्रृद्धेय गुरूजन डा० साहित्य कुमार नाहर और श्रीमती सरोज नारायण से प्राप्त गते प्रमुख है।

बंदिशों की स्वरलिपि को देखने से किसी गत की शैली विशेष का पूरा–पूरा अन्दाजा तो नही लग पाता है तथापि उनके गढ़न एवं बोलों के संयोजन को देखते हुए कुछ सीमा तक उस गत रचना के बारे में गायकी या तंत्र अंग के परिपेक्ष्य में शैलीगत आभास प्राप्त हो जाता है। वैसे किसी बाज की उत्तम गतें लिखित संग्रहों में न मिलकर उनकी प्रदर्शन परंपराओं में ही मिलती है। तथापि रजाखानी गतों के विभिन्न स्वरूप के आधार पर वर्णन–विश्लेषण निम्नवत् है–

छोटी व साधारण गतें

सितार व सरोद में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषण करते समय हम देखते है कि बंदिशों में अलग–अलग विशेषताए देखने को मिलती है जैसे कुछ गतें छोटी होती है कहने का तात्पर्य यह है कि इसमें एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अंतरा होता है। यह साधारण गते कहलाती है। कुछ उदाहरण निम्नवत है–

राग नायकी कान्हड़ा – तीनताल[१]

स्थाई

नीनी	प	मम	प	म
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

प	<	ग	म	रे	प	नीनी	मप	ग-	मरे	-स
दा	<	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा-	रदा	-र
x				2				0		

अन्तरा

मम	प	संसं	नी	सं
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

रें	<	सं	रें	नी	सं	नीनी	पप	म-	पम	-ग
दा	<	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा-	रदा	-र
x				2				0		

राग बहार – तीनताल[२]

स्थाई

नी-	नीप	-प	प	म	पप	ग	म
दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
0				3			

नी	-	ध	नी	सां	रेंरें	नीनी	सं
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा
x				2			

१. सितार शिक्षा (भाग ४) बलदाऊ जी श्रीवास्तव, पृ० /६०
२. सितार मार्ग – श्रीपद बन्दोपाध्याय, पृ० /

अंतरा

म	पम	-नी	ध	नी	नी	सां	-
दा	रदा	-र	दा	दा	रा	दा	-
0				3			

नी	पप	मम	पप	ग-	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2			

लम्बी गतें

तंत्र वादन में जिस प्रकार कुछ छोटी गतें पायी जाती है उसी प्रकार कुछ लम्बी गतें भी देखने में आती हैं। ऐसी ही गतों का उदाहरण राग बागेश्री, तथा राग बहार में नीचे दिए जा रहें है–

राग वागेश्री – तीनताल[१]

स्थाई

सं	संसं	संसं	नी	ध	म	ध	नी	धसं	सां	धनी	ध	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दिर	दा	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	ऽ	दाऽ	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			
सं	संसं	संसं	नी	ध	म	ध	नी	धसां	सां	धसां	ध	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दिर	दा	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	ऽ	दाऽ	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			
सा	ससा	ध़	नी़	सा	सा	म	म	ध	धध	नी	ध	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दा	दा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

१. सितार शिक्षा – संपादक लक्ष्मी नारायण गर्ग, पृ० /८४

सं	संसं	संसं	नी	ध	म	ध	नी	धसां	सां	धनी	ध	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दिर	दा	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	ऽ	दाऽ	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

सं	संसं	संसं	नी	ध	म	ध	नी	धसां	सां	धनी	ध	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दिर	दा	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	ऽ	दाऽ	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

अंतरा

म	मम	नी	नी	ध	ध	नी	ध	धसां	-	सं	सं	सं	सं	सं	सं
दा	दिर	दा	ऽ	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	ऽ	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

नी	ध	-	नी	सं	नी	रें	सं	गं	रेंरें	सं	रें	ध	सं	नी	ध
दा	दा	ऽ	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

म	मम	नी	नी	ध	ध	नी	ध	धसां	-	सं	सं	सं	सं	सं	सं
दा	दिर	दा	रा	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	ऽ	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

नी	ध	-	नी	सं	नी	रें	सां	गं	रेंरें	सं	रें	ध	सां	नी	ध
दा	दा	ऽ	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

सं	गंगं	रें	सं	ध	सां	नी	ध	म	म	ग	ग	रे	रे	सा	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

गंगं	रेंरें	सं	मं	गंगं	रेंरें	सं	सं	नी	ध	-	स	नीनी	नीनी	ध	ध
दिर	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा	रा	दा	दा	ऽ	रा	दिर	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

म	धध	नी	सं	मंमं	गंगं	रें	सां	नी	धध	नीनी	धध	म	ग	रे	स
दा	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

मं	गं	गं	गं	रें	रें	सां	सां	म	ग	ग	ग	रे	रे	स	सा
दा	ऽ	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	ऽ	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

राग बहार – तीनताल[1]

स्थाई

								नी	प	मम	पप	प	ग	-प	म
								दा	रा	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा
								0				3			

(ध) नी	<	<	ध	नी	<	सां	<	नी	<	<	ध	नी	<	सं	<
दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
x				2				0				3			

नी	संसं	रेंरें	संसं	नी	म	-प	प	(ग ग) मग	मग	ग	म	रे	रे	सा	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा	दिर	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

स	मम	म	म	-प	प	ग	म	(ध) नी	-	-	ध	नी	-	सां	-
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
x				2				0				3			

(ध) नी	-	-	ध	नी	-	सां	-
दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
x				2			

१. सितार शिक्षा – संपादक लक्ष्मी नारायण गर्ग, पृ० /७६

अन्तरा

								ग	मम	म	नी	-ध	नी	सां	सां
								दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा
								0				3			

										गं					
नी	संसं	रेंरें	संसं	रें	नी	-सं	सां	सं	गंगं	ग	मं	रें	रें	सां	सां
दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

								ग	ग						
नी	संसं	रेंरें	संसं	नी	रें	-प	प	मग	मग	ग	म	रे	रे	सा	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा	दाऽ	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

स	मम	म	म	-प	प	ग	म	नी	<	<	ध	नी	-	सां	-
दा	दिर	दा	रा	-र	दा	दा	रा	दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
x				2				0				3			

नी	-	-	ध	नी	-	सां	-
दा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
x				2			

दो– मुंही गत

द्रुत लय की बंदिशों में कुछ ऐसी बंदिशें भी पायी जाती हैं जिनमें स्थाई की दो आवृत्तियां सदैव साथ बजाते है तथा प्रत्येक आवृत्ति की पहली मात्रा पर आने वाले स्वरों को सम माना जा सकता है अर्थात् जिसकी स्थाई में दो सम स्थान आते हों उन्हें 'दो मुंही' अर्थात् दो मुंह वाली गत कहते हैं ऐसी गतें सुनने में बहुत अच्छी लगती हैं ऐसी कुछ गतों के उदाहरण निम्नवत हैं–

राग भीमपलासी – तीनताल[१]

स्थाई

स	नीनी	स,	म	गग	म,	प	मम	प	सं	-	नीध	प	ग	-ग	म
दा	दिर	दा,	दा	दिर	दा,	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

			स												
प	-	-	नी	-नी	स	ग	मम	पप	मम	गग	मम	ग	गरे	-रे	सा
दा	-	-	दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अन्तरा

ग	मम	पप	सं	-सं	नी	सां	-	प	नींनीं	संसं	गंगं	रें	रेंसं	-सं	सं
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

प	मम	पप	सं	-सं	सं	नी	ध	प	मम	गग	मम	ग	गरे	-रे	स
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

यह दो मुंही गत का सुन्दर उदाहरण है।

राग बागेश्री – तीनताल[२]

स्थाई

ध	नीनी	स	नी	स	-	स	गग	म	ग	म	-	म	धध	नी	ध
दा	दिर	दा	रा	दा	-	दा	दिर	दा	रा	दा	-	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

१. तंत्रीनाद – लालमणि मिश्र, पृ० /४४२

२. संगीत शिक्षा – संपादक लक्ष्मी नारायण गर्ग, पृ० /१६०

(म धध नीनी धध) ग

सां - - रेंरें | सां नीनी ध म | म पप धध पप | मग रे -सा सा

दा ऽ ऽ दिर | दा दिर दा रा | दा दिर दिर दिर | दाऽ दा ऽर दा

x 2 0 3

अंतरा

गं

ग मम म ध | -नी नी सां सां | ध नीनी सांसां मंमं | गं रें -सां सां

दा दिर दा रा | ऽर दा दा रा | दा दिर दिर दिर | दा दा -र दा

x 2 0 3

(धध नीनी धध) ग

सां रेंरें सां नी | -ध ध म म | म पप धध पप | मग रे -सा सा

दा दिर दा दा | ऽर दा दा रा | दा दिर दिर दिर | दारा दा ऽर दा

x 2 0 3

उपर्युक्त बंदिश श्री जी० वी० भंडारी जी की है। यह सम से प्रारंभ होने वाली तिहाई दार रजाखानी गत है। इसमें गत के प्रारंभिक स्थान धैवत पर तथा एक आवर्तन के पश्चात् तार षडज दोनों पर ही सम दिखाया जा सकता है। दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है। अंतरे का प्रारंभ भी सम से किया गया है।

राग काफी – तीनताल[१]

स्थाई

मगरेग रेसनी

ग- -ग रे- स- | -स रे नी -नी | स रे - ग | - म - म

दाऽ ऽर दा दाऽ | ऽर दा दा ऽर | दा दा - रा | - दा - रा

x 2 0 3

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश।

प	-	-	नीनी	ध	नी	प	ध	म	नींनी	धध	पप	म-	मग	-ग	रे
दा	-	-	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अंतरा

								ध म	मम	प	ध	नी	नी	सं	ध
								दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दा
								0				3			

रें नी	रें गंगं	रे	गं	सं	रें	नी	सं	रें गं	रेंरें	संनीधनी रें	नी	-नी	ध	म	-
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	-
x				2				0				3			

मगरेग ग	रे	-रे	ग	म	म	प	-	म	नींनी	धध	पप	म-	मग	-ग	रे
दा	दा	-र	दा	दा	दा	रा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

यह भी दोमुंही गत का उदाहरण है। इस गत में जमजमा, कृन्तन, मुर्की आदि का प्रयोग अधिक दिखाया गया है इन्हें अलंकारिक गतें भी कह सकते हैं। गत का प्रारंभ सम से है परन्तु अन्तरे का उठान खाली से दर्शाया गया है।

भ्रमात्मक गतें

राग भीमपलासी – तीनताल[१]

स्थाई

स	नीनी	स	-	मम	ग	रे	स	-	स	म	गग	म	-	पप	ग
दा	दिर	दा	-	दिर	दा	रा	दा	-	दा	दा	दिर	दा	-	दिर	दा
x				2				0				3			

म	प	-	प	प	संसं	नीनी	धध	प	पग	-ग	मम	ग	रे	स	रे
रा	दा	-	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दिर	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

अंतरा

प	मम	ग	-	म	प	नीनी	सं	-	सां	नी	नी	सां	-	गंगं	रें
दा	दिर	दा	-	दा	दा	दिर	दा	-	दा	दा	रा	दा	-	दिर	दा
x				2				0				3			

सां	नी	ध	प	प	संसं	नीनी	धध	प	पग	-ग	मम	ग	रे	स	रे
रा	दा	रा	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दिर	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

उपरोक्त गत सुनकर तबला वादक झपताल प्रारम्भ करेगा क्योंकि इसका प्रारम्भ भ्रमात्मक है। तबला वादक को छकाने के लिए ऐसी अनेक गते विद्वान लोग अपने पास रखते थे। आज ऐसी गतें अप्राप्य सी है।

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /४४८

राग भीमपलासी – तीनताल[1]

स्थाई

नी़	सस	गग	मम	|	प	पग	-ग	म
दा	दिर	दिर	दिर	|	दा	रदा	-र	दा

प	पग	-ग	म	|	प	-	-	-	|	प	संसं	नींनीं	धध	|	प	पम	-म	प
दा	रदा	-र	दा	|	दा	-	-	-	|	दा	दिर	दिर	दिर	|	दा	रदा	-र	दा
x					2					0					3			

ग	मम	पप	मम	|	ग	गरे	-रे	स
दा	दिर	दिर	दिर	|	दा	रदा	-र	दा
x					2			

अन्तरा

सां

ग	मम	पप	नीनी	|	-	नीनी	सां	-
दा	दिर	दिर	दिर	|	.	दिर	दा	.
0					3			

पं	नीनी	संसं	गंगं	|	रें	रेंसं	-सं	सं	|	नी	रेंरें	सं,	प	|	संसं	नी,	प	नीनी
दा	दिर	दिर	दिर	|	दा	रदा	-र	दा	|	दा	दिर	दा,	दा	|	दिर	दा,	दा	दिर
x					2					0					3			

ध,	म	धध	प	|	म	गग	रेरे	सस
दा	दा	दिर	दा	|	दा	दिर	दिर	दिर
x					2			

उक्त गत की स्थाई की दोनो आवृत्तियां सदैव एक साथ बजायी जाएगी। **ऐसी गतो को दो मुंही गत कहते हैं** क्योंकि इसमें पहली मात्रा पर आने वाले दोनों स्वरों में 'सम' माना जा सकता है। यदि सम का सही स्थान न बताया जाये तो तबला वादक भूल से पांचवीं मात्रा पर आने वाले 'प' पर 'सम' रखना चाहेगा। **अस्तु ऐसी गते 'भ्रमात्मक गतें' भी कही जाती है।**

---

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /४३८

तानों से युक्त बंदिशें

द्रुत गतों में कुछ ऐसी भी बंदिशें देखी जाती है जिसमें गत के किसी भाग में ४, ८, या १२ मात्रा में तानों का चलन दर्शाया जाता है। इसकी लय गत के बोलों से दूनी हो जाती है इसलिए ऐसी गतों को 'ठाह दूनी' लय की गत भी कह सकते हैं या कुछ बंदिशें ऐसी भी होती हैं जिसके बोल गत के किसी भाग में घटाकर उसकी लय को कम कर दिया जाये इसे भी ठाह–दूनी गत कहते हैं। ऐसी कुछ गतों के उदाहरण निम्न हैं–

राग मेघ मल्हार – तीनताल[1]

स्थायी

रे	पप	मम	रेरे	सा-	सनी	-नी	सा-
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा-
0				3			

प-	-नी	प-	नी-	-नी	सा	नी	सा	नी	सस	रेरे	मम	प-	पनी	-नी	सां
दा-	-र	दा-	दा-	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

प प		प					
नीनी	पनी	नीनी	पम	रेम	रेस	नीस	रेसा
दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर
x				2			

अन्तरा

		प					
म	पप	पप	नी-	-नी	प	नीनी	नीनी
दा	दिर	दिर	दा-	-र	दा	दिर	दिर
0				3			

---

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश

रें रें (कण)

सां-	सांसां	-सां	सां	नी	रेंरें	सां	सां	रें	मंमं	रेंरें	संसं	नी-	नीप	-म	प
दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

प प (कण)

नीनी	पनी	नीनी	पम	रेम	रेस	नीस	रेसा
दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर
x				2			

राग वृन्दावनी सारंग – तीनताल[१]

स्थाई

प प (कण)

नीनी	पनी	पम	रेस	नीस
दिर	दिर	दिर	दिर	दिर
	3			

प प (कण)

रे	<	रे	सा	रे	मम	प	म	प	नी	सां	नीनी	पनी	पम	रेसा	नीस
दा	<	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			

रे	मम	रे	म	प	मम	प	नी	म	पप	नीनी	संसं	रें-	रेंनी	-नी	सां
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

संरें	संनी	पनी	पम	पम	रेम	रेस	नीस	रेम	पनी	सां-
दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा-
x				2				0		

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश

अन्तरा

प प

म पप नींनी पप | नी- नीसं -सां सां

दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा

0 3

रें रें

रें मंमं रेंरें संसं | रें- रेंनी -नी सां | रें संसं नी सं | नी पप म प

दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा | दा दिर दा रा | दा दिर दा रा

x 2 0 3

संरें संनी पनी पम | पम रेम रेस नीस | रेम पनी सां-

दिर दिर दिर दिर | दिर दिर दिर दिर | दिर दिर दा-

x 2 0

राग धानी – तीनताल[1]

नीनी | पम गम गनी -सा

दारा | दारा दारा दादा -र

3

ग < ग सा | ग मम प म | प नी सां प | -प नी सां गं

दा < दा रा | दा दिर दा रा | दा रा दा दा | ऽर दा दा रा

x 2 0 3

गंगं संनी प- नीनी | पम ग- गग सनी | सग मप नीसां

दिर दिर दा- दिर | दिर दा- दिर दिर | दिर दिर दिर

x 2 0

अन्तरा

प मम पप ग | -ग म प नी

दा दिर दिर दा | -र दा दा रा

0 3

---

१. स्वनिर्मित बंदिश

सां	<	<	नी	-नी	गं	सां	सां	मं	<	गं	सां	-सां	नी	प	नी
दा	-	-	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	<	दा	दा	-र	दा	दा	रा
x				2				0				3			

गंगं	संनी	प-	नीनी	पम	ग-	गग	सनी	सग	मप	नीसां
दिर	दिर	दा-	दिर	दिर	दा-	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर
x				2				0		

तानों से युक्त बंदिशों के उदाहरणों में राग मेघ मल्हार, राग वृन्दावनी सारंग तथा राग धानी इन तीनों बन्दिशों का जब हम विश्लेषण करते है तो हमे ज्ञात होता है कि राग मेघ मल्हार में स्थाई व अंतरे की अंतिम ८ मात्राओं में तान का प्रयोग किया गया है। राग वृन्दावनी सारंग तथा राग धानी की गत जो बारहवीं मात्रा से प्रारंभ हुई है, मे पांच मात्रे के मुखड़े में तथा स्थाई व अंतरं की दूसरी पंक्ति के सम से ग्यारह मात्राओं तक तानों का चलन है। इसके अतिरिक्त इसमें साधारण बोलों का प्रयोग हुआ है।

सरगमी गतें

सरगमी गतें भी एक प्रकार की गतें हैं। यद्यपि इसका प्रचलन नहीं हैं फिर भी किसी राग विशेष की सरगमों को ताल में निबद्ध कर विद्यार्थियों के लिए अभ्यास करने का एक सशक्त साधन है, इससे राग का स्वरूप स्पष्ट हो जाता है। इसके कुछ उदाहरण पं० रविशंकर ने अपनी पुस्तक "माई म्यूजिक माई लाइफ" में दिए है–

राग वृंदावनी सारंग – तीनताल[1]

स्थाई

रे	म	प	म,	रे	सा	रे,	नी	-	सा
दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	चि	दा
		0				3			

1. My music my life — Pt. Ravi Shankar, Vikas publishing house, Delhi. /Pg. 150

रे	-	प	म	रे	सा,	रे	म	प	नी	प,	म	प	नी	-	सां
दा	चि	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	चि	दा
x				2				0				3			

प	नी	प	म	रे	सा
दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2	

अंतरा

				रे	सा	प	नी	प	म,	रे	म	प,	म	प	नी
				दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	रा	दा
				2				0				3			
सां	-	नी	रें	सां	-	नी	सां	रें	मं	रें	सां	नी	रें	सां	नी,
दा	चि	दा	रा	दा	चि	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

प	नी	प	म	रे	सा
दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2	

राग काफी – तीनताल[1]

स्थाई

		रे	म	प	ध	म	प	ग	रे	ग,	सा	रे	म	प	म
		दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	रा	दा
				2				0				3			

1. My music my life — Pt. Ravi Shankar, Vikas publishing house, Delhi. /Pg. 149

प	-	ध	प	म	ग	रे	-	म	नी	ध	प	म	प	ग	रें
रा	चि	दा	रा	दा	रा	दा	चि	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

नी	सा
दा	रा
x	

अंतरा

नी	सा	ध	-	नी	ध	प	ध	म	प	ध	नी	रें	नी	सां	-
दा	रा	दा	चि	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	चि
x				2				0				3			

ध	नी	गं	रें	सां	नी	ध	प	म	प	ध	प	म	ग	रे	सा
दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

नी	सा
दा	रा
x	

इसमें जहॉ पर 'चि' शब्द का प्रयोग हुआ है उसका अर्थ चिकारी के तार पर 'रा' का प्रहार है। बोलो में चिकारी प्रहार को या (Ya) कहा जाता है।

सितार वादन की सर्वाधिक प्रसिद्ध गत संभवतः राग काफी में है साधारण परिवर्तन के साथ यह सितार की लगभग सभी मौखिक एवं लिखित संग्रहों में मिलती है। उ० करामतुल्ला खां इसे लखनऊ के प्यार खां की रचना बताते है, जबकि श्री राधिका मोहन मोइत्रा के अनुसार यह बनारस के प्यार खां **अंगुली कट** की है और वे इसे फिरोजखानी गत कहते है अन्य इसे पूर्वी शैली की या रजाखानी गत कहते है। कुछ कलाकार इसे ठुमरी से प्रभावित तथा कुछ घ्रुपद से प्रभावित बताते

है। इस राग की निम्नलिखित स्वरलिपि शिवराम कृत "संगीत कलाधर" (१६३८) से प्राप्त हुई जिसमें इसकी शैली विशेष की बावत कुछ नहीं लिखा है वरन् सिर्फ इतना कहा गया है कि यह द्रुत लय में बजाई जाती है।

राग काफी – तीनताल[1]

								सा	रे	रे	ग	-	म	-ग	म
								दा	दिर	दिर	दा	-	दा	-र	दा
								0				3			
प	<	प	म	ग	रे	सा	नी	सा	रे	रे	ग	-	म	-ग	म
दा	<	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा	-	दा	-द	रा
x				2				0				3			
प	-	-	म	प	ध	नी	-	ध	प	-	म	ग	-	रे	-
दा	-	-	दा	दा	दिर	दा	-	दा	रा	-	दा	रा	-	दा	-
x				2				0				3			
रे	नी	ध	नी	प	ध	म	प	ग	म	-	प	म	-	सा	नी
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	-	दा	दा	-	दा	रा
x				2				0				3			
सा	ग	रे	म	ग	गरे	-रे	नी								
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा								
x				2											

अंतिम पंक्ति में कोमल ग (ग) का खाली स्थान पर होना स्वाभाविक है, संभवतः जो ठुमरी के विशेष प्रभाव को दर्शाता है।

1. Sitar and Sarod in the 18th & 19th Centuries — Allen Miner, Pg. 216

सादिक अली खां द्वारा रचित पुस्तक "सरमाये इशरत" (१८८४) के पृष्ठ २४७ में राग पीलू की एक गत में "रा" के प्रहार विशेष है, जो चिकारी या नीचे तॉबे के तार पर होना दर्शाते है। इसकी दूसरी पंक्ति में मींड है जो संभवतः ग तक है।[१]

म	ग	रे	सा	रे	नी़	-	-	सा	-	-	नी़	सा	रे	-ग	रे
दा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	रा	दा	रा	रा	दा	रा	दा	-र	दा
	3				x				2				0		

														(M)	
म	ग	रे	सा	रे	नी़	-	-	सा	-	-	नी़	सा	रे	रे	रे
दा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	रा	दा	रा	रा	दा	रा	दा	रा	दा
	3				x				2				0		

	(M)			
रे	रे	-	सा	रे
रा	दा	-	दा	रा
	3			

नियामतुल्ला खां के पुत्र कौकब खां की एक राग जिला की प्रचलित पूर्वी गत जो सरोद एवं सितार पर समान रूप से बजाई जाती है निम्न है—[२]

रे	-ग	रे	सा	रे	ग	प	म	ग	रे	सा	रे	सा	साध़	-ध़	नी़
दा	-र	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

म़	म़	म़	प़	प़	प़	ध़	ध़	नी़	सा	-	रे	स	ध़	-ध़	नी़
दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	रा	.	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

---

१. सरमाये इशरत — सादिक अली खां, पृ० /२४७

२. Sitar and Saord in 18th and 19th Centuries, Allen Miner. Pg. 213

ग	म	म	ग	म	म	ग	म	ग	म	ग	प	म	ग	रे	-
दा	दिर	दा	दा	दिर	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	-
x				2				0				3			

रे	नी	ध	नी	प	ध	म	प	ग	म	ग	रे	सा	नी	ध	नी
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

राग काफी में सरोद पर बजने वाली एक बहुत ही प्रचलित रजाखानी की गत प्राप्त होती है। राधिका मोहन मोइत्रा इस गत को मुराद अली खां के पुत्र अब्दुल्ला खां की बताते है जो १६ वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध की सरोद परंपरा का उदाहरण है।

प	-	प	ध	म	ग	म	प	रे	ग	म	प	ग	गरे	-सा	रे
दा	-	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

ध	नी	ध	नी	सा	ग	म	प	नी	ध	म	प	ग	गरे	-सा	रे
दिर	दिर	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

रें	नी	ध	नी	प	ध	नी	सां	रें	गं	रें	सां	नी	नीध	-ध	प
दा	दिर	दा	रा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

ग	म	रे	ग	म	प	नी	ध	प	म	ग	म	ग	गरे	-सा	रे
दा	दिर	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

1. Sitar and Saord in 18th and 19th Centuries, Allen Miner. Pg. 211

कौकब खां के पुत्र वली उल्लाह खां की रजाखानी शैली की राग पीलू में एक प्रचलित गत (७८ रिकार्ड से) प्राप्त होती है–

								सा	ग	रे	ग	-	सा	रे	नी़
								दा	दिर	दा	दा	-	दा	रा	दा
								0				3			
स	-	-	म	ग	रे	स	नी़	सा	ग	रे	ग	-	सा	रे	नी़
दा	-	-	दा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	दा	-	दा	रा	दा
x				2				0				3			
सा	-	-	-	सा	रे	म	प								
दा	-	-	-	दा	रा	दा	रा								
x				2											
								नी	ध	प	म	ग	गरे	-सा	रे
								दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
								0				3			
रे	नी	ध	प	-म	म	ग	म	ग	म	ग	म	ग	गरे	-सा	रे
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			
प	-ध	प	म	ग	रे	सा	नी़								
दा	-र	दा	रा	दा	रा	दा	रा								
x				0											

इसमें अंतरा कहकर अलग से लिपि प्राप्त नही हुई है चारो आवर्तन रचना में एक साथ उद्धत हुआ है।

विभिन्न मात्राओं से प्रारंभ होने वाली बंदिशे

काफी थाट की रागों में प्रयुक्त द्रुत लय की बंदिशों का विश्लेषण करते समय गतों के प्रारंभिक स्थान में विविधता के कारण हमें उनके बोलों के संयोजन में भी विविधता देखने को मिलती है। नीचे भिन्न–भिन्न मात्राओं से प्रारंभ होने वाली गतों का विश्लेषण अलग–अलग करंगे। बंदिशों की स्वरलिपि को देखने से किसी गत की शैली का पूरा पूरा अन्दाजा तो नही लग पाता है फिर भी उनके गठन एवं बोलो के संयोजन को देखते हुए कुछ हद तक उस गत रचना के बारे में गायकी या तंत्र अंग के परिपेक्ष्य में शैलीगत आभास प्राप्त हो जाता है।

सम से प्रारंभ होने वाली द्रुत लय की बंदिशों के उदाहरण एवं विश्लेषण

काफी थाट के अर्न्तगत रागों में रजाखानी गत की जो बंदिशे दी गई है उसमें सम से प्रारम्भ होने वाली पांच गतें है। सम से प्रारंभ होने वाली इन बंदिशों के उठान में अनेक विविधता परिलक्षित होती है। इसके कुछ उदाहरण निम्न है–

राग वृन्दावनी सारंग – तीनताल[१]

स्थाई

प	-म	प	सां	-नी	सां	नी	प	म	पप	पप	मम	रे-	रेनी़	-नी़	सा
दा	-र	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			
म															
रे	-	-	प	-प	मम	रे	सा	नी़	सस	रेरे	सस	रे-	रेनी़	-नी़	सा़
दा	-	-	दा	-र	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /१६७

मंझा

प़	नी़नी़	स	रे	-	सस	नी़	सा	रे	पप	म	प	म-	मरे	-रे	म
दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

प	नीनी	नीनी	सां	-	नीनी	प	म	रे	मम	पप	मम	रे-	रेनी़	-नी़	सा
दा	दिर	दिर	दा	-	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अंतरा

म	पप	पप	म	-म	पप	नी	नी	सां	नी	संसं	रेंरें	रें-	रेंनी	-नी	सां
दा	दिर	दिर	दा	-र	दिर	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

प	रेंरें	-रें	संसं	नी	प	मम	पप	सां	संनी	-नी	प	पम	-म	रे	सा
दा	दिर	-र	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

राग धानी – तीनताल[1]

ग	<	ग	सा	ग	मम	प	प	ग	म	नीनी	पप	ग	नी़	-नी़	सा
दा	<	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

मंझा

नी़	सस	ग	म	प	<	ग	मम	प	नी	सां	<	प	नीनी	सस	गंगं
दा	दिर	दा	रा	दा	<	दा	दिर	दा	रा	दा	<	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			

---
१. स्वरचित

सं- संनी -नी सां	नी- नीप -प म	पनी संनी पनी पम	पम गम गस नीस
दा- रदा -र दा	दा- रदा -र दा	दिर दिर दिर दिर	दिर दिर दिर दिर
x	2	0	3

अन्तरा

ग मम प नी	सां < सां सां	प नीनी संसं गंगं	सां- संनी -नी सां
दा दिर दा रा	दा < दा रा	दा दिर दिर दिर	दा- रदा -र दा
x	2	0	3
गं मंमं पं गं	-गं सां नी प	पनी संनी पनी पम	पम गम गस नीस
दा दिर दा दा	-र दा दा रा	दिर दिर दिर दिर	दिर दिर दिर दिर
x	2	0	3

राग धानी में ठुमरी अंग की बंदिश दी गई है (जिन बंदिशों में कोमल गांधार पर सम का स्थान दिखाया जाता है वे ठुमरी अंग से प्रभावित होती है) इस बंदिश या गत में मंझा व अंतरे के दूसरे आवर्तन में तान के चलन को दर्शाया गया है।

राग धनाश्री – तीनताल[१]

स्थाई

प - प ग	- ग रे सा	- रेरे नी सा	- ग - म
दा ऽ रदा दा	ऽ रदा दा रा	ऽ दिर दा रा	ऽ दा ऽ रदा
x	2	0	3
प संसं नीनी संसं	नी- नीध -ध पप	ग- गरे -रे सा-	- ग - म
दा दिर दिर दिर	दाऽ रदा ऽर दिर	दाऽ रदा ऽर दाऽ	ऽ दा ऽ रदा
x	2	0	3

---

१. श्रीमती सरोज नारायण, भूतपूर्व प्रवक्ता, संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग, ई०वि०वि० से प्राप्त।

अंतरा

प	मम	प	ग	-ग	म	प	नी	प	नीनी	संसं	गंगं	रें-	रेंसां	-सां	सां-
दा	दिर	दा	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
x				2				0				3			

प	मम	प	सां	-	नी	ध	प	ग-	गरे	-रे	सा	-	ग	-	म
दा	दिर	दा	दा	ऽ	रदा	दा	रा	दाऽ	रदा	ऽर	दा	ऽ	दा	ऽ	रदा
x				2				0				3			

राग धनाश्री की बंदिश में स्थाई की १६ मात्राओं में बोलों का संयोजन ३+३+२+४+४ है। स्थाई के पहले आवर्तन में सम को छोड़कर हर विभाग की पहली मात्रा में चिकारी का स्थान दिया गया है दूसरे शब्दों में हर विभाग की पहली मात्रा खाली छोड़ दी गई हैं। इसमें दो आवर्तन की स्थाई व दो आवर्तन का अंतरा बताया गया है।

राग पटदीप – तीनताल[1]

स्थाई

प	<	प	म	प	नीनी	संसं	नीनी	ध-	धप	-प	म	प	ग	-ग	म
दा	<	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

प	<	ग	म	ग	रेरे	स	नी़	प़-	प़नी़	-नी़	स	नी़	सस	ग	म
दा	<	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	संसं	गंगं	मंमं	गं-	गंरें	-रें	स	मं	गंगं	रें	सं	गं	रेंरें	सं	रें
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	संसं	नीनी	धध	प	म	पप	नीनी	ध-	धप	-प	म	प	ग	-ग	म
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

राग पटदीप की बंदिश में स्थाई में बोलो का संयोजन ४+४+४+४ मात्राओं का है इस बंदिश में अंतरे का उठान खाली से है जबकि अन्य बंदिशों में अंतरे का उठान भी सम से दर्शाया गया है।

राग काफी – तीनताल

स्थाई

प	-	प	ध	म	ग	मम	मम	रे	गग	रेरे	मम	ग	गस	-स	रे
दा	-	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

माझां

रे	गग	रेरे	सस	नी़	नी़ध़	-ध़	प़	ध़	सस	रेरे	गग	रे	रेस	-स	रे
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

म	पप	धध	म	-म	प	ध	सां	नी	नीध	-ध	प	पग	-ग	स	रे
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

अंतरा

म	पप	पप	नी	-नी	नी	सां	-	रें	गंगं	रेंरें	संसं	रें	रेंनी	-नी	सां
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

गं	गंरें	-रें	सां	संनी	-नी	प	ध	नी	नीध	-ध	प	पग	-ग	स	रे
दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

दूसरी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें

राग वृन्दावनी सारंग — तीनताल[1]

स्थाई

-	मम	रेस	नीस	रे	-	-	नीनी	पम	रेम	प	-	-	नीनी	पम	पनी
-	दिर	दिर	दिर	दा	-	-	दिर	दिर	दिर	दा	-	-	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			

सां	-	-	रेंरें	सां	रेंरें	नी	सां	प	नीनी	पप	मम	रे-	रेनी	-नी	स
दा	-	-	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अंतरा

म	पप	नी	सां	-	रेंरें	नी	सां	रें	मंमं	रेंरें	संसं	रें-	रेंनी	-नी	सां
दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

रें-	रेंसां	-सं	नी	नीप	-प	म	प	नी	नीप	-प	म	मरे	-रे	नी	सा
दा-	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

वृन्दावनी सारंग की दूसरी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गत में स्थाई के पहले आवर्तन में तानों से युक्त स्वर समूह निबद्ध किए गए हैं जो समान मात्राओं के तीन खंड में तिहाई के रूप में है। इस प्रकार की गत में तान या तिहाई बजाने के उपरान्त सम आने पर तुरन्त दूसरी मात्रा से गत का प्रारंभ किया जा सकता है।

चौथी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के उदाहरण

चौथी मात्रा से प्रारंभ होने वाली दो गतों के उदाहरण राग वृन्दावनी सारंग तथा राग काफी में दिये जा रहें है।

राग वृन्दावनी सारंग – तीनताल[1]

स्थाई

			सां	-	रें	सां	नी	प	मम	रेरे	सस	रे-	रेनी	-नी	सा
			दा	ऽ	रदा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा
				2				0				3			
रे	-	-	म	-	म	प	प	नी	नीनी	पप	म	-	प	नी	-
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽ	रदा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा	ऽ	रदा	दा	ऽ
x				2				0				3			
सां	रें	-	सां	मं-	मंरें	-रें	सां	नी	नीनी	पप	मम	रे-	रेम	-म	प
रदा	दा	ऽ	रदा	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा
x				2				0				3			
नी	प	-													
दा	रा	ऽ													
x															

अंतरा

रे	मम	प	म	प	नीनी	प	नी
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
0				3			

सां	-	सां	सां	मं	रेंरें	सं	सं	नी	नीनी	पप	मम	रे-	रेम	-म	प
दा	ऽ	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा
x				2				0				3			

नी	प	-	सां	-	रें	सां	नी
दा	रा	ऽ	दा	ऽ	रदा	दा	रा
x				2			

राग काफी – तीनताल

स्थाई

गग	रे	गग	रेरे	सस	रे	रेस	-स	रे	ग	म	-म	म
दिर	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	दा	-र	दा
	2				0				3			

प	-	-
दा	-	-
x		

मांझा

म	प	धध	नी	सां	-	नीनी	ध	प	ग	गरे	-रे	रे
दा	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	दा	रदा	-र	दा
	2				0				3			

रे	नीनी	ध	नी	प	धध	म	प	-	मम	ग	म	ग	म	रे	म
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

ध	प	-
दा	रा	-
x		

अंतरा

			नीनी	ध	प	म	प	नी	-नी	नी	सां	-सां	नी	सां	गं
			दिर	दा	रा	दा	रा	दा	-र	दा	दा	-र	दा	दा	रा
				2				0				3			

रें	सां	-	गंगं	रें	सां	नी	ध	प	पप	-प	नीनी	ध	प	ग	म
दा	रा	-	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रदा	-र	दिर	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

ग	गरे	-रे
दा	रदा	-र
x		

राग वृन्दावनी सारंग और राग काफी की चौथी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें तीनताल में निबद्ध है। राग वृन्दावनी सारंग की गत में १३ मात्रा के मुखडे में बोलों का संयोजन ५+४+४ का है इस गत में स्थाई तीन आवर्तन की है तथा अंतरे का उठान खाली से है। राग काफी की गत में १३ मात्रा के मुखड़े में बोलो का संयोजन १+४+४+४ मात्राओं का है। इस गत में एक आवर्तन की स्थाई दो आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अन्तरा है। अंतरे का उठान भी चौथी मात्रे से किया गया है। राग वृन्दावनी सारंग की बंदिश गायकी अंग की है तथा राग काफी की बंदिश तंत्र अंग की है।

पाँचवी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के उदाहरण

राग मियां की सारंग – तीनताल[१]

स्थाई

				स	रे	म	सरे	प	म	रे	स	नी़-	नी़ध़	-ध़	स
				दा	रा	दा	दारा	दा	रा	दा	रा	दा-	रदा	-र	दा
				2				0				3			

रे															
म	-	रे	सा	नी़	रे	सा	रेसनी़सा	नी़-	नी़ध़	-ध़	म़	प़-	प़नी़	-नी़	ध़
दा	ऽ	दा	रा	दा	रा	दा	दारादारा	दा-	रदा	-र	दा	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

नी़-	नी़ध़	-ध़	नी़
दा-	रदा	-र	दा
x			

अन्तरा

म	पप	प	नी	-प	प	नी	सं	नी	संसं	रेंरें	मंमं	रें-	नीध	-नी	सां
दा	दिर	दा	रा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

			प												
प	रेंरें	सं	नी	-प	प	नी	सां	नी	पप	मप	नीसं	नी-	पम	-रे	सा
दा	दिर	दा	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

---

१. सितार शिक्षा (भाग – ४) बलदाऊ श्रीवास्तव, पृ० /१४६

नायकी कान्हणा – तीनताल[१]

स्थाई

प
ग म नीनी पप | ग- मरे -स रेरे | नी सस रे प
दा रा दिर दिर | दा- रदा -र दिर | दा दिर दा रा
2 | 0 | 3

प प
प < प < | ग म नीनी पप | सं नीनी रेंरें संसं | नी- नीप -म प
दा < दा < | दा रा दिर दिर | दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
x | 2 | 0 | 3

ग मम रे स
दा दिर दा रा
x

अन्तरा

प
म पप नीनी पप | नी- नीसं -सं सां
दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
0 | 3

प ग ग
नी संसं रेंरें नीनी | सां- संनी -नी प | गंगं मंमं रें- रेंसां | -सं रें नी सां
दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा | दिर दिर दा- रदा | -र दा दा रा
x | 2 | 0 | 3

प
प नीनी म प
दा दिर दा रा
x

---

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश।

पांचवी मांत्रा से प्रारम्भ होने वाली दो गते दी गई हैं जो क्रमशः राग मियां की सारंग तथा राग नायकी कान्हड़ा में है दोंनों ही बन्दिशों के मुखड़ों में चार–चार मात्राओं के तीन खण्डों में बोल दिए है परन्तु दोनों के अंतरों के उठान में भिन्नता दिखाई देती है। राग मियां की सारंग के अंतरे का उठान सम से है जबकि नायकी कान्हड़ा की बंदिश में अंतरे का उठान खाली से है। राग मियां की सारंग की बंदिश तंत्र अंग से प्रभावित है जबकि राग नायकी कान्हड़ा की बंदिश में गायकी अंग का प्रभाव दिखता है।

छठी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के उदाहरण

छठी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के दो उदाहरण राग काफी एवं राग मियां की सारंग में निम्न है-

राग काफी – तीनताल[1]

स्थाई

रेरे गग मम | ग गस -स रे | ग म -म प
दिर दिर दिर | दा रदा -र दा | रा दा -र दा
　　　　　　0　　　　　　　3

नी ध प - | -
दा रा दा - | -
x　　　　　2

मांझा

संसं नीनी संसं | नी नीध -ध म | प धध मम पप
दिर दिर दिर | दा रदा -र दा | दा दिर दिर दिर
　　　　　　0　　　　　　　3

ग गरे -रे सा | रे नीनी ध नी | प धध म प | ग मम धध पप
दा रदा -र दा | दा दिर दा रा | दा दिर दा रा | दा दिर दिर दिर
x　　　　　　2　　　　　　　0　　　　　　3

ग गरे -रे ग | स
दा रदा -र दा | रा
x　　　　　　2

---

१. तंत्रीनाद – लालमणि मिश्र, पृ० /३५२

अन्तरा

					ममं	गग	मम	प	मम	पप	नी	-नी	नी	सां	-
					दिर	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	-
								0				3			

-	गंगं	रेंरें	संसं	रें	रेंनी	-नी	सां	ध	संसं	नी,	प	नीनी	ध,	म	धध
-	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	दा	दिर	दा	दा	दिर
x				2				0				3			

प	म	ग	म	ग
दा	दा	रा	दा	दा
x				2

मियां की सारंग – तीनताल

स्थाई

					सस	नीनी	रेरे	स-	सनी	-नी	ध	नी	सस	स	रे
					दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दा	रा
								0				3			

म	-	रे	-	-	सस	नीनी	रेरे	सा-	सनी	-नी	ध	नी	सस	स	रे
दा	ऽ	रा	ऽ	ऽ	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

म	-	रे	म	-	प	नी	प	नी-	नीप	-प	मम	प-	पम	-म	रेंरें
दा	ऽ	रा	दा	ऽ	रा	दा	रा	दाऽ	रदा	ऽर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दिर
x				2				0				3			

म-	मरे	-रे	सा-	<
दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ	ऽ
x				2

---

१. श्रीमती सरोज रारायण – भूतपूर्व प्रवक्ता संगीत प्रदर्शन एवं कला विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय से प्राप्त।

अंतरा

म	पप	प	नी	ध	नी	-	नी
दा	दिर	दा	दा	रा	दा	ऽ	रदा
0				3			

सां	-	सां	सां	पनी	संरें	संनी	सां-	रे	मंमं	रें	सां	-	रेंरें	नी	सां
दा	ऽ	दा	रा	दारा	दारा	दारा	दाऽ	दा	दिर	दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	पप	म	रे	स	सस	ऩीऩी	रेरे
दा़	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर
x				2			

छठी मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशें जो राग काफी तथा राग मियां की सारंग में हैं वे तीनताल में निबद्ध है। दोनों ही बंदिशों के स्थाई का उठान तो समान है किन्तु छठी मात्रा से प्रारंभ होने पर भी जो बोल पहले निबद्ध है उनमें अंतर है। इसके अतिरिक्त राग काफी की गत में एक आवर्तन की स्थाई दो आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अन्तरा है जबकि राग मियां की सारंग की गत में तीन आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अन्तरा दिया है। दोनों के अन्तरे के उठान में भी भिन्नता दृष्टिगोचर होती है। काफी की गत में अन्तरे का उठान छठी मात्रा से है तथा मियां की सारंग में खाली से है। इसमें अतिरिक्त काफी की गत में तंत्र अंग का प्रभाव अधिक दिखता है जबकि मियां की सारंग की गत में गायकी अंग का प्रभाव दर्शाया गया है।

सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के उदाहरण

राग बागेश्री – तीनताल

स्थाई

						सस	नीनी	स	-म	-म	ग	म	-ध	-ध	नी
						दिर	दिर	दा	-दा	-र	दा	दा	-दा	-र	दा
								0				3			

सं	-	रें	-	सं	नीनी	ध	नी	सं	नीनी	ध	नी	ध	म	प	ध
दा	-	रा	-	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

-	ग (ध)	-	मम	ग	रे
-	दा	-	दिर	दा	रा
x				2	

अंतरा

								ग	मम	ग	म	-	नीनी	ध	नी
								दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा
								0				3			

सां	-	-	ध	नी	रेंरें	सां	-	मं	गंगं	रें	सं	-	नीनी	प	नी
दा	-	-	दा	दा	दिर	दा	-	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ध	धम	-म	ग	गरे	-रे
दा	रदा	-र	दा	रदा	-र
x				2	

राग शहाना – तीनताल[१]

स्थाई

						धध	नीनी	ध-	धप	-प	धध	प	मम	प	सां
						दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दिर	दा	दिर	दा	रा
								0				3			
सां	-	-	ध	नी	प	ग	म	नी	पप	गग	मम	रे-	रेस	-स	स
दा	ऽ	ऽ	दा	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा
x				2				0				3			
स	ध	-	ध	नी	प										
दा	दा	ऽ	रदा	दा	रा										
x				2											

अंतरा

								म	पप	नीनी	पप	नी-	नीसां	-सां	सां-
								दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
								0				3			
गं	मंमं	रेंरें	संसं	रें-	रेंनी	-नी	सां-	सां	रेंरें	रेंरें	नी	-	सां	नी	प
दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ	दा	दिर	दिर	दा	ऽ	रदा	दा	रा
x				2				0				0			
पनी	संरें	संनी	पम	गम	रेस										
दारा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा										
x				2											

---

१. श्रीमती सरोज नारायण – भूतपूर्व प्रवक्ता, संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग, ई०वि०वि० से प्राप्त।

राग सिंदूरा – तीनताल[१]

स्थाई

सांसां रेंरें | नी- नीध -ध पप | ध मम प ध
दिर दिर | दा- रदा -र दिर | दा दिर दा रा
0 3

सां < < नी | -ध ध नी ध | प म गग रेरे | ग- गरे -रे सा
दा - - दा | -र दा दा रा | दा रा दिर दिर | दा- रदा -र दा
x 2 0 3

ध़ सस रे म | -ग ग रे सा | रे मम पप धध | नी- नीध -ध म
दा दिर दा रा | -र दा दा रा | दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
x 2 0 3

प -ध ध सां | -ध ध
दा -र दा दा | -र दा
x 2

अंतरा

म मम प ध | -ध ध सां सां | ध सांसां रेंरें मंमं | गं- गंरें -रें सां
दा दिर दा दा | -र दा दा रा | दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
x 2 0 3

ध सांसां गं रें | -सां सां नी ध | प म गग रेरे | ग- गरे -रे सा
दा दिर दा दा | -र दा दा रा | दा रा दिर दिर | दा- रदा -र दा
x 2 0 3

म -रे रे म | प ध
दा -र दा दा | रा दा
x 2

---

१. सितार वादन भाग ३ – सतीश चन्द्र श्रीवास्तव, पृ० /८६

राग हंसकिंकणी – तीनताल[१]

स्थाई

						गग	मम	ग-	गरे	-रे	सा	<	नी़	<	सा
						दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	-	दा	-	रा
								0				3			
ग	<	<	म	-प	प	ग	म	<	पप	गग	मम	ग-	गरे	-रे	सा
दा	-	-	दा	-र	दा	दा	रा	-	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			
प़	नी़	प़	नी़	स	<										
दा	रा	दा	रा	दा	-										
x				2											

अन्तरा

प	मम	प	ग	-म	म	प	म	प	ग	-म	म	प	नी	सं	<
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	-
x				2				0				3			
<	गंगं	रें	सं	<	नीनी	ध	प	<	पप	गग	मम	ग-	गरे	-रे	सा
<	दिर	दा	रा	<	दिर	दा	रा	<	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			
नी़	-स	स	ग	म	प										
दा	-र	दा	दा	रा	दा										
x				2											

---

१. संगीतिका विशेषांक (१६७१) – संगीत सदन, इलाहाबाद, पृ० /६२

राग बहार — तीनताल[१]

स्थाई

						ध	नी	सं	नीनी	पप	मम	प-	पग	-ग	म
						दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
								0				3			

नी ध	<	ध	नीनी	सां	सां	ध	नी	सां	रेंरें	संसं	रें	<	संरें	नी	सां
दा	<	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा	<	रदा	दा	रा
x				2				0				3			

नी	पप	मम	पप	ग-	मरे	-रे	सा	सा	सस	सस	म	<	मप	ग	म
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दा	<	रदा	दा	रा
x				2				0				3			

ध	<	ध	नीनी	सां	सां
दा	<	दा	दिर	दा	रा
x				2	

अन्तरा

म	मम	ध	नी	सां	<	सां	<
दा	दिर	दा	रा	दा	<	रा	<
0				3			

गं	<	गं	मं	रें	रेंरें	सां	सां	सं	रेंरें	संसं	रें	<	संरें	नी	सां
दा	<	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा	<	रदा	दा	रा
x				2				0				3			

नी	ध	<	पध	नी	नीनी	सां	सां	सं	रेंरें	नी	सं	ध	नीनी	म	प
दा	रा	<	दारा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

१. डा० रश्मी दीक्षित — प्रवक्ता, संगीत एवं प्रदर्शन कला विभाग, ई०वि०वि० से प्राप्त।

ग	<	ग	म	रे	रेरे	सा	सा	सा	सस	सस	म	-	मप	ग	म
दा	<	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा	-	रदा	दा	रा
x				2				0				3			

ध	<	ध	नीनी	सां	सां
दा	<	दा	दिर	दा	रा
x				2	

सितार व सरोद पर बजाई जाने वाली बंदिशों में सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें सबसे अधिक प्रचलन में हैं। ऐसी बन्दिशों के उठान या मुखड़े की प्रारंभिक दो मात्राएं अधिकतर दिर दिर से ही प्रारंभ की जाती है लेकिन आगे के बोलों में भिन्नता दिखाई देती है। उपर्युक्त बागेश्वरी की गत जो पृष्ठ२०४ पर दी गई है, को सितारखानी गत कह सकते हैं क्योंकि इसके बोल सितारखानी गत के बोलों के समान है। 'भारतीय संगीत वाद्य' में डा० लालमणि मिश्र जी ने पृष्ठ ६० पर कहा है कि सितार खानी गत में बोलों का आरंभ सातवीं मात्रा से होता है तथा इसके बोल भी दिर दिर दा -दा -र दा रा -दा -र दा दा —रा —दा रा निश्चित रहते हैं। इसकी गति झूलती हुई होने से इसमें अद्धा तीनताल का ठेका बजाया जाता है। इस गत के स्थाई के स्वरों में सप्तक उछाल भी देखा जा सकता है। राग शहाना की गत में दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है। इसमें अंतरे की अंतिम ६ मात्राओं में तानों का चलन है। अंतरे का उठान खाली से है। राग सिन्दूरा की गत में तीन आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अन्तरा है। अन्तरे का प्रारंभ सम से है। राग हंसकिंकणी की गत में भी अंतरे का उठान सम से दिखाया गया है। राग बहार की गत अन्य गतों से बड़ी है तथा इसके प्रारंभिक बोलों में भी भिन्नता दिखाई देती है। इसमें तीन आवर्तन की स्थाई तथा तीन आवर्तन का अंतरा है। तथा अंतरे का उठान खाली से है।

राग नीलाम्बरी – तीनताल[1]

स्थाई

														रे	म
														दिड़ी	दिड़ी
(ग)	रे	-सा	सा	नि	ध	नि	ग	रे	-	-	-	(नि) सां	-	रे	म
दा	दा	ऽड़	दा	दा	दिड़ी	दा	ड़ा	दा	ऽ	ऽ	ऽ	ड़ा	ऽ	दिड़ी	दिड़ी
0				3				x				2			
ग	रे	-सा	सा	नि	ध	नि	ग	रे	म	-	प	-ध	ध	सां	सां
दा	दा	ऽड़	दा	दा	दिड़ी	दा	ड़ा	दा	ड़ा	ऽ	दा	ऽड़	दा	दा	ड़ा
0				3				x				2			
रें	गं	रें	नि	ध	प	-ध	ध	सां	-	म	ग	ग	रे		
दा	दिड़ी	दिड़ी	दिड़ी	दा	द्रा	ऽड़	दा	दा	ऽ	दा	ड़ा	दा	ड़ा		
0				3				x				2			

अंतरा

								म	प	प	ध	-सां	सां	सां	सां
								दा	दिड़ी	दा	दा	ऽड़	दा	दा	ड़ा
								x				2			
ध	नि	गं	रे	सां	नि	-सां	सां	(रे) मं	गं	-	गं	-रें	रें	सां	सां
दा	दिड़ी	दिड़ी	दिड़ी	दा	दा	ऽड़	दा	दा	ड़ा	ऽ	दा	ऽड़	दा	दा	ड़ा
0				3				x				2			
रें	नि	ध	प	ध	प	-ध	ध	सां	-	म	ग	ग	रे		
दा	दिड़ी	दिड़ी	दिड़ी	दा	द्रा	ऽड़	दा	दा	ऽ	दा	ड़ा	दा	ड़ा		
0				3				x				2			

१. संगीत अप्रचलित राग ताल अंक – गणेश बहादुर भंडारी, पृ० /१५१

उपर्युक्त अप्रचलित राग नीलाम्बरी की गत सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों की श्रेणी में आती है। इसमें तीन आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है, अंतरे का प्रारंभ सम से है। इसके अतिरिक्त इसमें प्रयोग होने वाले बोलों में भी भिन्नता दिखाई देती है।

नवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के उदाहरण

राग पीलू – तीनताल[१]

स्थाई

स	ग	रेरे	गग	रे-	रेनी़	-नी़	स
दा	रा	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
0				3			

ध	-	प	ध	नी-	नीनी	-स	स	ग	मम	ग	म	रे	गग	स	रे
दा	-	रा	दा	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी़-	नी़ध़	-ध़	प़	ग	रे	नी़	स
दा-	रदा	-र	दा	दा	रा	दा	रा
x				2			

अंतरा

ग	मम	प	ध	नी	ग	रे	-
दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	-
0				3			

नी	नीध	-ध	प	ग	मम	ग	रे
दा	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2			

---

१. मणिलाल नाग की बंदिश – सरिता जैन के शोध प्रबन्ध से प्राप्त हुई।

राग काफी – तीनताल[१]

								नी	ध	प	म	ग	रे	ग	म
								0				3			
प	-	-	-	प	-	-	-	स	रे	नी	स	ध	नी	पप	ध
x				2				0				3			
म	प	ग	म	रे	ग	स	-	स	रे	ग	-	रे	ग	म	-
x				2				0				3			
ग	म	प	-	म	प	ध	-	प	ध	नी	-	ध	नी	सं	-
x				2				0				3			
गं	रें	सं	रें	सं	नी	ध	प	नी	ध	प	म	ग	रे	स	-
x				2				0				3			
स	रे	ग	म	प	ध	नी	सां	नी	ध	प	म	ग	रे	ग	म
x				2				0				3			
प	-	-	-	प	-	-	-								
x				2											

उपरोक्त गत चौगुन लय में बजने वाली रचना है और उसी लय में इसका मुख्य स्वरूप उजागर होता था।

गत रागिणी काफी – तीनताल[२]

								सा	रिरि	गॅ	री	री	गॅगॅ	प	म
								दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा
								0				11			
प	प	प	नॅानॅा	प	मप	गॅ	री	री	पप	म	प	गॅ	गॅगॅ	गॅ	म
दा	दा	दा	दिड	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा
x				+				0				11			
गॅ	री	री	गॅगॅ	री	सस	री	नॅि								
दा	दा	डा	दिड	दा	दिड	दा	डा								
x				+											

---

१. उ० अली अकबर खां की यह रचना सरिता जैन के शोध प्रबन्ध से प्राप्त हुई।

२. सतार शिक्षण – कृष्णराव गणेश मुले व दत्तात्रेय कृष्ण मुले, पृ० /३८

प	प	प	पप	गॅ	मम	प	प	म	पप	नीॅ	सा॑	री॑	री॑री॑	री॑	ग॑
दा	दा	डा	दिड	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा
x				+				0				11			
री	सा	सा	सासा	सा	नीॅनीॅ	ध	प	म	पप	नीॅ	प	गॅ	गॅगॅ	गॅ	म
दा	दा	डा	दिड	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा
गॅ	री	री	गॅगॅ	री	सस	री	नीॅ़	सा	रीरी	गॅ	री	री	गॅगॅ	प	म
दा	दा	डा	दिड	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा	दा	दिड	दा	डा
x				+				0				11			

नोटः— इस बंदिश में कोमल का निशान स्वर के ऊपर (◡) इस प्रकार दर्शाया गया है तथा तार सप्तक के स्वरों के ऊपर (।) इस प्रकार का निशान लगाया गया है।

राग मेघ मल्हार — तीनताल

स्थाई

म-	पसं	-नी	पप	नी-	नीप	-प	रेसा
दा-	रदा	-र	दिर	दा-	रदा	-र	दिर
0				3			

रे		म										म		म	
मरे	म-	रे	स	नी	प़	नी	स	स-	सरे	-रे	सस	रे-	रेप	-प	रेरे
दाऽ	ऽऽ	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा-	रदा	-र	दिर	दा-	रदा	-र	दिर
x				2				0				3			

रे		म					
मरे	म-	रे	स	म	रे	प	-
दाऽ	ऽऽ	दा	रा	दा	रा	दा	ऽ
x				2			

अन्तरा

म पप पप नी | -नी नी सं सं | नी संसं रेंरें संसं | नी- नीप -प नी
दा दिर दिर दा | ऽर दा दा रा | दा दिर दिर दिर | दाऽ रदा -र दा
x | 2 | 0 | 3

प मम प सं | -नी नी प रे | सं रेंरें मंमं रेंरें | सं- संनी -नी प
दा दिर दा रा | ऽर दा दा रा | दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
x | 2 | 0 | 3

राग रामदासी मल्हार – तीनताल[1]

स्थाई

रे पप मम पप | ग- मरे -रे ग
दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
0 | 3

म < < प | ग मम रे सा | म रे रेरे प प | नी- नीध -नी प
दा - - रा | दा दिर दा रा | दा दिर दा रा | दा- रदा -र दा
x | 2 | 0 | 3

म पप गग मम | रे- रेसा -नी सा
दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
x | 2

अन्तरा

म पप नीनी संसं | नी- नीसं -नी सां
दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा
0 | 3

---

१. संगीतिका, सितार गत विशेषांक (१९७१) भगवत शरण शर्मा, पृ० /७३

रें	सरें	नीनी	संसं	नी-	नीम	-म	प	रें	संसं	नीनी	पप	म-	पग	-ग	म
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

प	गग	म	रे	स	रेरे	नी	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2			

सितार व सरोद आदि वाद्यों में बजने वाली बंदिशों में सातवीं मात्रा के समान ही नवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशों की भी प्रधानता है। राग पीलू की गत(पृष्ठ215) विष्णुपुर घराने के प्रसिद्ध कलाकार मणिलाल नाग जी की है। इसमें दो आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अंतरा है। राग काफी की गत पृष्ठ(216) में बोल नहीं है यह रचना उस्ताद अली अकबर खां साहब की है। यह चौगुन लय में बजने की गत है। इसमें केवल सरगम दी है, स्थाई अंतरा नहीं कहा गया है। राग काफी की ही एक अन्य गत(पृष्ठ216) में साधारण बोलों का प्रयोग हुआ है यह अलंकरण रहित गत है। खाली से प्रारंभ होने वाली राग रामदासी मल्हार की गत में दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है।

दसवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली द्रुत लय की बंदिश का उदाहरण

राग बरवा — तीनताल[१]

स्थाई

									रे	गग	रे	ग	सा	रे	प
									दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
												3			
ग	-	-	रे	-	रे	ग	सा	-	रे	गग	रे	ग	सा	रे	प
दा	-	-	दा	-	दा	रा	दा	-	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0				3			

---
१. भारतीय संगीत वाद्य — लालमणि मिश्र, पृ० /१५१

ग	-	-	रे	-	म	प	-	-	धध	प	ध	म	प	ध	सां
दा	-	-	दा	-	रा	दा	-	-	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

-	धध	म	ग	रे	रेग	-ग	सा	-
-	दिर	दा	रा	दा	रदा	-र	दा	-
x				2				

अंतरा

म	पप	धध	सां	-सां	नी	सां
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	रा
			3			

-	रें	गंगं	रें	गं	-सां	-सां	सां	-	नी	धध	म	प	धध	पप	धध
-	दा	दिर	दा	दा	-द	-र	दा	-	दा	दिर	दा	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			

म	मप	-प	ग	गरे	-रे	ग	सा	-
दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा	-
x				2				

दसवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली राग बरवा की गत मध्यलय तीन ताल की बंदिश है। इस बंदिश में बोलों का कम प्रयोग है अतः इसे साधारण बोलों वाली बंदिश कह सकते हैं। इसमें कोमल ग (ग) पर सम प्रदर्शित किया गया है जिससे ऐसा आभास होता है कि यह ठुमरी अंग से प्रभावित है। इस गत में लम्बे अन्तरालों का उछाल (long intervallic jumps) दिखाई देते हैं जो कि मध्य लय की फिरोज़खानी बंदिशों की मुख्य विशेषता है।

बारहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली रजाखानी गतों के उदाहरण

राग भीम – तीनताल[१]

स्थाई

नीनी | सांसां ध < प
दिर | दिर दा < रा
3

प < < ग | < रे सस रेरे | नी- नीस -स नी | स गग म प
दा < < दा | < रा दिर दिर | दा- रदा -र दा | दा दिर दा रा
x 2 0 3

ग मम प नी | पनी सरें संनी धप | मग रेस नीस
दा दिर दा रा | दारा दारा दारा दारा | दारा दारा दारा
x 2 0

अंतरा

प नीनी प नी
दा दिर दा रा
0

< नी सां सां | प नीनी संसं गंगं | रें- रेंसां -सां सां | रें संसं नी सां
< दा दा रा | दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र दा | दा दिर दा रा
x 2 0 3

नी धध प प | पनी सरें संनी धप | मग रेसा नीस
दा दिर दा रा | दारा दारा दारा दारा | दारा दारा दारा
x 2 0

---

१. पं० एस० आर० मावलंकर जी० की बंदिश (ग्वालियर घराना), जो हमें श्रीमती सरोज नारायण से प्राप्त हुई।

राग – नायकी कान्हड़ा – तीनताल[1]

स्थाई

											रेरे	नी़	सस	रे	प
											दिर	दा	दिर	दा	रा
												3			
प	-	-	ग	-म	म	नीनी	पप	ग-	मरे	-स	रेरे	नी़	सस	रे	प
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽर	दा	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			
प	-	-	ग	-ग	म	नी	प	नी	संसं	रेंरें	संसं	नी-	नीप	-प	प-
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ
x				2				0				3			
गग	मम	रे-	रेस	-स	स	नी़	प़	नी़	-	स					
दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	रा	दा	ऽ	रदा					
x				2				0							

अंतरा

												म	पप	नीनी	पप
												दा	दिर	दिर	दिर
												3			
नी-	नीसं	-सां	सां	नी	संसं	रेंरें	नीनी	सां-	संनी	-नी	प	म	पप	पप	सां
दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दिर	दा
x				2				0				3			
-सं	सं	नी	प	म	पप	गग	मम	रे-	रेस	-स					
ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर					
x				2				0							

---

१. पं० एस० आर० मावलंकर जी० की बंदिश (ग्वालियर घराना), जो हमें श्रीमती सरोज नारायण से प्राप्त हुई।

राग बागेश्री -- तीनताल[1]

स्थाई

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
दिर	दिर	दा	-र	दा
	3			

रे	-	सा	-	ध़	नी़नी़	सस	मम	ग	गरे	-रे
दा	-	दा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x				2				0		

झाला

स	नी़	ध़	-ध़	नी़
दा	रा	दा	-र	दा
	3			

स	-	म	-	ध	प	धनी	ध	म	मग	-रे
						ध-				
दा	-	दा	-	दा	रा	दिर	दा	दा	रदा	-र
x				2				0		

अंतरा

म	ग	म	ध	नी
दा	रा	दा	रा	दा

सां	-	-	नीनी	ध	नी	सां	गंगं	रें	रेंसं	-सं	ध	नीनी	ध	-	म
दा	-	-	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रदा	-र	दा	दिर	दा	-	रा
x				2				0				3			

---

१. पं० रवि शंकर जी की यह रचना हमें कैसेट से प्राप्त हुई।

नीनी ध - म | म धध, धध मम | ग गरे -रे
दिर दा - दा | दा दिर दिर दिर | दा रदा -र
x 2 0

राग सूहा कान्हणा – रजाखानी गत – तीनताल[१]

स्थाई

नी | प ग -ग म
दा | रा दा -र दा
3

प < सं पप | नी प गग मम | रे- रेसा -स रेरे | नी़ सस ग म
दा < दा दिर | दा रा दिर दिर | दा- रदा -र दिर | दा दिर दा रा
x 2 0 3

प नीनी प नी | म पप गग मम | प- पम -म
दा दिर दा रा | दा दिर दिर दिर | दा- रदा -र
x 2 0

अन्तरा

म | प नी -नी प
दा | रा दा -र दा
3

सां < < सां | नी संसं रेंरें सांसां | प नी प गं | मं रें -रे सां
दा < < रा | दा दिर दिर दिर | दा रा दा दा | रा दा -र दा
x 2 0 3

सां रेंरें नी सां | नी प गग मम | प- पम -म
दा दिर दा रा | दा रा दिर दिर | दा- रदा -र
x 2 0

बारहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशें अधिकांशतः गायकी अंग से प्रभावित होती है, क्योंकि ख्याल शैली की बंदिशों में बारहवी मात्रा से उठान बहुत प्रचलित है। राग भीम की गत (पृष्ठ-२२१) गायकी अंग प्रधान है तथा इसमें स्थाई व अंतरे की दूसरी पंक्ति में तान का चलन दर्शाया गया है। राग नायकी कान्हड़ा की गत (पृष्ठ-२२२) में तीन आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है। इस गत को देखने से इसमें गायकी अंग का आभास होता है। राग बागेश्री की गत (पृष्ठ-२२३) में ऋषभ पर सम दिखाया गया है जो राग बागेश्री में प्रायः नहीं दिखता क्योंकि इसके आरोह में ऋषभ वर्जित है। अधिकांशतः वादी, संवादी, या राग में व्यास बहुत्व वाले स्वर पर ही सम दिखाया जाता है। राग सूहा कान्हड़ा की गत (पृष्ठ-२२४) तंत्र अंग प्रधान गत है तंत्र अंग की गत में बोलों की प्रधानता होती है।

तेरहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली द्रुत गत का उदाहरण

राग शुद्ध सारंग – तीनताल[१]

स्थाई

म-	रेसा	-नी	सा-
दा-	रदा	-र	दा-
3			

(म)रे	-	-	प	म	रे	म	रे	स	नी	सा	-	स	रेरे	मे	प
दा	ऽ	ऽ	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			
-प	नी	सं	नी	ध	पप	मेमे	रेरे	म-	मरे	-रे	सा				
ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा				
x				2				0							

१. डा० रश्मि दीक्षित – प्रवक्ता, संगीत विभाग, इ०वि०वि० से प्राप्त।

अन्तरा

रे	मंमं	प	नी	-नी	नी	सं	सं	नी	संसं	मंमं	रेंरें	मं-	मंरें	-रें	सां-
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा-
x				2				0				3			
प	रेंरें	सं	नी	-प	प	नी	प	म	रेरे	मंमं	पप	म-	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

चौदहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों का उदाहरण

राग मद्यमाद सारंग – तीनताल

स्थाई

													म	-म	प
													दा	-र	दा
नी	-	प	म	रे	मम	रेरे	सस	रे-	रेनी	-नी	स	रे	मम	रे	म
दा	ऽ	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			
प	नीनी	संसं	नीनी	प-	पम	-म	प	रे	मम	रे	सा	ऽ			
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	ऽ			
x				2				0				3			

अंतरा

												म	पप	नी	नी
												दा	दिर	दा	रा
												3			

सां	-	सां	सां	नी	संसं	रेंरें	मंमं	रें-	रेंनी	-नी	सां	रें	संसं	नी	सां
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	पप	म	प	रे	मम	रेरे	सस	रे-	रेनी	-नी	सा	<
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	ऽ
x				2				0				3

पन्द्रहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली द्रुतलय की बंदिश का उदाहरण

राग भीमपलासी – तीनताल[1]

स्थाई

														ग	मम
														दा	दिर
गग	रे	-रे	सा	रे	नीनी	सस	ग	-ग	म	प	मम	पप	ग	-ग	म
दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दा	-र	दा
x				2				0				3			
प	-	ग	म	प	नीनी	धध	पप	म	-ग	ग	रे	-रे	सा		
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	-र	दा		
x				2				0				3			

अंतरा

								म	पप	पप	ग	-ग	म	प	नी
								दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा
								0				3			

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश।

सां	-	नी	सां	गं	रेंरें	सां	सां	मं	गंगं	रेंरें	सां	-सां	नी	सां	नीनी
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर
x				2				0				3			

धध	प	-प	म	ग	मम	पप	मम	ग-	गरे	-रे	सा	नी	सा
दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	रा
x				2				0				3	

पन्द्रहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशें तंत्र वाद्यों में कम पायी जाती है। इस बन्दिश के स्थायी में पहले आवर्तन के सम पर बंदिश का सम नहीं दिखाया गया है बल्कि अगले आवर्तन की पहली मात्रा के पंचम प़र सम दिखाया गया है। क्लिष्ट बोलों का प्रयोग है यह तंत्र अंग प्रधान बंदिश है। दो आवर्तन की स्थाई सदैव साथ ही बजायी जाती है।

सोलहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों का उदाहरण

राग शुद्ध सारंग – तीनताल[१]

स्थाई

नी़

दा

-नी़	स	रे	मं	प	रे	-रे	म	रे	सा	नी़	ध़	-ध़	प़	मं़	प़
ऽर	दा	दा	रा	दा	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	दा	ऽर	दा	दा	रा
x				2				0				3			

नी़	-	-	ध़	स	नी़नी़	रे	सा	रे	मंमं	पप	मम	रे-	रेसा	-स
दा	ऽ	ऽ	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र
x				2				0				3		

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी की बंदिश।

अंतरा

								मं	पप	पप	नी	-नी	सां	नी	सां
								दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा
								0				3			

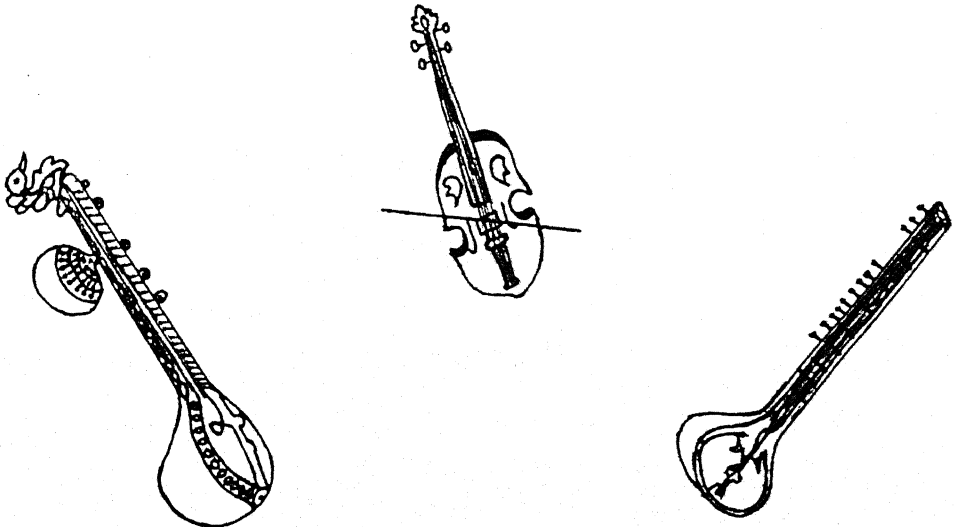
रें	मंमं	रेंरें	संसं	नी-	नीध	-ध	प	मं	पप	नीनी	सां	-सां	नी	ध	प
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा
x				2				0				3			

मं	पप	रेरे	मम	रे-	रेनी	-नी	सा	रे	मंमं	पप	मम	रे-	रेसा	-सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र
x				2				0				3		

सोलहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली शुद्ध सारंग की गत के स्थाई के पहले आवर्तन में 'दा ऽर दा दा रा दा' बोलों का प्रयोग तिहाई के रूप में करके तब सम पर आते है। इसमें भी स्थाई के दोनों आवर्तन सदैव साथ ही बजाते है। इस प्रकार की बंदिशें क्लिष्ट होती है। यह तंत्र अंग प्रधान बंदिश है।

षष्टम अध्याय

- भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन

षष्टम अध्याय

भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन

स्वरों की तालबद्ध रचना को बंदिश कहते हैं। बंदिश की रचना राग, ताल और शैली के आधार पर होती है। गत की बंदिश यद्यपि मूल रूप से गान की शैलियों से ही प्रभावित है किन्तु मिज़राब के विशेष प्रयोग के कारण गत की रचना गान से भिन्न हुई।

पंचम अध्याय में तंत्र वाद्यों में प्रयुक्त काफी थाट के रागों की बंदिशों के अध्ययन के अर्न्तगत बंदिश या गत शैली के विषय में विस्तृत विवरण दिया जा चुका है अतः मैं यहाँ उसका पुनः विवरण न देकर सीधे सितार एवं सरोद में प्रयुक्त की जाने वाली भैरव थाट के रागों की बंदिशों का विश्लेषण कर रही हूँ। भैरव थाट की रागों में प्रयुक्त बंदिशों को भी तीन भागों में वर्गीकृत करके उसका विश्लेषण किया जायेगा—

(१) विलंबित लय में बजने वाली गतें (मसीतखानी गतें)

(२) मध्य लय में बजने वाली गतें।

(३) द्रुत लय में बजने वाली गतें (रज़ाखानी गतें)

भैरव थाट की रागों में प्रयुक्त विलंबित लय की बंदिशों का विश्लेषणात्मक अध्ययन

तंत्र वाद्यों के लिए उपयुक्त गत शैली का निर्माण सेनी घराने के उस्तादों की ही देन है। तंत्र वाद्यों में प्रयुक्त हो सकने वाली गतों को विशेष नियमों के अन्तर्गत निबद्ध करते हुये प्रचारित करने में उस्ताद मसीतखां का नाम प्रमुखता से लिया जाता है, जिनके नाम से मसीतखानी गत

प्रचलित हुई। उन्होंने इसके नियम में सर्वप्रथम बांट का नियम प्रस्तुत किया। उन्होंने बोलों को—

दिर | दा दिर दा रा | दा दा रा, दिर | दा दिर दा रा | दा दा रा

में बांटकर एक नवीन रूप प्रदान किया। सोलह मात्रा की तीनताल में यह गतें बंधी होती हैं। इस विभाजन नियम के बहुत ही सरल होने के फलस्वरूप बहुत कम समय में यह वादन पद्धति जनसाधारण में प्रचलित हो गई।

तंत्र वाद्यों में प्रयुक्त होने वाली विलम्बित लय की बंदिशों का प्रारम्भिक रूप हमें सेनवंशीय गतों के रूप में प्राप्त होता है। विद्वानों के अनुसार ये गतें लम्बी होती थीं तथा इन गतों की लय वर्तमान समय की विलंबित लय की गतों से तेज होती थी। वे मसीतखानीगत की १६ मात्राओं में राग के स्वरों को अपनी कल्पना के अनुसार भरते जाते थे अर्थात् उन्हीं बोलों में १६, ३२, ४८, ६४ मात्राएं बजाते जाते थे, उसी में अंतरा भी बजा देते थे और फिर जब उनका दिल करता था वे सम पर आ जाते थे। इसके अतिरिक्त सेनवंशीय गतों की एक अन्य प्रकार की रचना हमें श्री भगवत शरण शर्मा कृत 'सितार मालिका' पुस्तक में मिलती है। इसमें स्थाई दो आवृत्ति की है। पहली आवृत्ति में १६ मात्राओं को मसीतखानी बोलों के समान ही बजाते हैं तथा दूसरी आवृत्ति के बोलों में थोड़ा परिवर्तन कर देते हैं। दो आवृत्तियों वाली सेनवंशीय गत का उदाहरण राग गुणक्री में निम्न है——

राग गुणक्री – तीनताल[1]

स्थाई

सासा	रे	मम	प	ध
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	संसं	ध	प	म	पप	ध	प	ध	ध	प	धध	प	धध	सां	ध
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

१. सितार मलिका – भगवत शरण शर्मा, पृ० /६६

प	मम	रे	रे	म	पप	ध	प	म	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	प	धध	सां	सां
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

रें	रेंरें	सां	सां	ध	सांसां	रें	मं	रें	सां	सां	रेंरें	सां	धध	प	ध
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

सां	रेंरें	सां	सां	ध	पप	म	प	म	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

सेनीय घराने के प्रसिद्ध कलाकार अमृतसेन जी के शिष्य सुदर्शन शास्त्री जी ने अपनी पुस्तक 'संगीत सुदर्शन' (१९१६) में इस घराने की अनेक बंदिशें दी हैं। इनकी गतों की रचना में भी विविधता प्रदर्शित होती है। सर्वप्रथम हम राग भैरव की बंदिश दे रहें हैं जो "संगीत सुदर्शन" के पृष्ठ ४५ पर दी गई है।

राग भैरव

गग	म	गग	म	ध
डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा
	3			

प	प	प	मम	ग	रे	सा	रेरे	स	नीनी	ध	प	म	पप	ध	नी
डा	डा	ड़ा	डिड़	डा	डा	ड़ा	डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	ड़ा
x				2				0				3			

सा	गग	म	प	ध॒	नीनी	ध॒	प	म	ग	ग
डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा
x				2				0		

तीन ताल में निबद्ध राग भैरव की इस गत में सुदर्शन शास्त्री जी ने मसीतखानी गत के बोलों से भिन्न बोल प्रयोग किए हैं। यद्यपि गत का आरंभ बारहवीं मात्रा से किया गया है तथा शुरू के आठ मात्रा के बोल भी मसीतखानी बोलों के समान हैं परन्तु उसके बाद के बोलों तथा दूसरे आवर्तन के बोलों में बहुत भिन्नता दिखाई देती है।

पन्नालाल गुंसाई कृत ग्रंथ "नाद विनोद" (१८६५) के पृष्ठ २० पर राग रामकली में विलंबित गत या पश्चिमी शैली की गत प्राप्त होती है। इसमें सेनवंशीय बोलों का प्रयोग है तथा यह ध्रुपद शैली से प्रभावित है। इसमें बोलों में 'दा' की जगह 'डा' तथा 'रा' के स्थान पर 'णा' का तथा 'दिर' के स्थान पर 'डिण' का प्रयोग दर्शाया गया है। राग रामकली की इस गत में केवल शुद्ध मध्यम का प्रयोग किया गया है जबकि वर्तमान समय में रामकली में दोनों मध्यम का प्रयोग माना जाता है। इस गत में एक आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है। अंतरे के द्वितीय आवर्तन में बोलों में भिन्नता दिखाई देती है।

राग रामकली – तीनताल[1]

स्थाई

नीनी	ध॒	पप	म	प
डिण	डा	डिण	डा	णां
	3			

ग	मम	रे॒	सा	नी़	रे॒स	ग	म	ग	प	प
डा	डिण	डा	णां	डा	डिण	डा	णां	डा	डा	णां
x				2				0		

१. नाद विनोद – पन्नालाल गोस्वामी, पृ० /२०

अंतरा

पम	म	मध	ध	नी
डिण	डा	डिण	डा	णां
	3			

सां	सांसां	सां	ध	ध	धनी	सां	नी	ध	प	ग	गरें	सां	संनी	ध	सां
डा	डिण	डा	णां	डा	डिण	डा	णां	डा	डा	णां	डिण	डा	डिण	डा	णा
x				2				0				3			

नी	नीध	प	म	प	म	प	पग	म	गप	प
डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णां	डिण	डा	डिण	डा
x				2				0		

सेनियों की परंपरा में ही राग गौरी में विलंबित लय की एक गत पन्नालाल गोस्वामी कृत "नाद विनोद" से प्राप्त होती है। प्रस्तुत बंदिश में एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अन्तरा बताया गया है। सेनवंशीय बोलों के अतिरिक्त एक अन्य बात जो विशेष रूप से इस बंदिश में दिखाई देती है कि स्थाई का आरंभ बारहवीं मात्रा से होता है, परन्तु अंतरा आठवीं मात्रा से प्रारंभ होता है तथा 'डिण' के बाद 'डा डिण डा णा' इन चार मात्राओं के बोलों को चार बार दुहराया गया है, उसके बाद 'डा डा णा' इन तीन बोलों का प्रयोग हुआ।

राग गौरी – तीनताल[१]

स्थाई

सनी	स	रेरे	ग	रे
डिण	डा	डिण	डा	णा
	3			

१. नाद विनोद – पन्नालाल गोस्वामी, पृ० /६५

ग	रेरे	ग	म	ग	मम	ध	प	म	ग	रे
डा	डिण	डा	डा	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

अंतरा

गग	म	धध	नी	सां	गं	रेंरें	सां	नी
डिण	डा	डिण	डा	णा	डा	डिण	डा	णा
	0				3			

रें	संसं	नी	ध	नी	धध	प	म	ग	रे	सा
डा	डिण	डा	णा	डा	डिण	डा	णा	डा	डा	णा
x				2				0		

विलंबित गत का एक और रूप हमें सुदर्शनाचार्य कृत 'संगीत सुदर्शन' में रागिनी अहीरी की गत में प्राप्त होता है। इसमें सुदर्शन शास्त्री जी ने 'स्थाई' को 'गत' के रूप में तथा 'अंतरा' को 'तोड़ा' शब्द में व्यक्त किया है। इसके 'गत व तोड़ा' अर्थात् 'स्थाई व अंतरे' की शुरू की ८ मात्रायें मसीतखानी बोलों के समान ही है परन्तु अंतिम आठ मात्राओं के बोल भिन्न है।

रागिनी अहीरी[१]

गत

धध	ध	पप	म	ग
डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा
	3			

रे	रे	रे	नी	सा	सा	ग	मम	ग	रे	सा
डा	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	डा	ड़ा
x				2				0		

संगीत सुदर्शन – सुदर्शन शास्त्री, पृ० /५३

तोड़ा

संसं	नी	रेंरें	सां	नी
डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा
	3			

ध	ध	ध	मम	म	रे	ग	मम	ग	रे	सा
डा	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	डा	ड़ा
x				2				0		

राग भैरव – तीनताल[1]

१६ वीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में सेनीय कलाकार सितार पर मुख्यतः ध्रुपद पर आधारित गतों का वादन करते थे। सेनियों के अतिरिक्त अन्य दूसरे कलाकार भी उस समय ध्रुपद प्रभावित गतों का वादन करते थे। पन्नालाल गोस्वामी के ग्रंथ "नाद विनोद" से राग भैरव की एक गत प्राप्त होती है जो बीन के गुणों से परिपूर्ण दिखाई देती है। यह सातवीं मात्रा से प्रारंभ होती है तथा इसके बोल भी असाधारण है– .

स्थाई

सरे	सानी	सा	रे	सा	सारे	नी	सस	ध	नी
डाऊं	डिण	डा	डा	णां	डिण	डा	डिण	डा	णां
		0				3			

सा	सा	सा	सा	सा	सा	सा	गग	ग	ग	ग	रेरे	ग	गग	म	प
डा	डा	णां	डा	डा	णां	डा	डिण	डा	डा	णां	डिण	डा	डिण	डा	णां
x				2				0				3			

ग	म	ग	रे	रे	सा
डा	डा	णां	डा	डा	णां
x				2	

---

1. Sitar and Sarod in the 18th and 19th centuries — Allen Miner, Pg. 197

अंतरा

						प	धध	सां	सां	सां	धध	नी	सांसां	रें	गं
						डा	डिण	डा	डा	णा	डिण	डा	डिण	डा	णा
								0				3			
रें	सां	नी	ध	प	म	नी	संसं	नी	ध	प	नींनी	ध	पध	म	प
डा	डा	णा	डा	डा	णा	डा	डिण	डा	डा	णा	डिण	डा	डिण	डा	णां
x				2				0				3			
ग	म	ग	रे	सा	सा										
डा	डा	णां	डा	डा	णां										
x				2											

दो अन्य सेनवंशीय गतों के उदाहरण राग जीलफ तथा राग मेघरंजनी में प्रस्तुत है। यह दोनों ही भैरव थाट की अप्रचलित रागें हैं।

राग जीलफ[१]

गत

											धध	प	मम	ग	म
											डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा
												3			
ध	पप	ध	प	म	गग	म	ग	रे	सा	सा					
डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा					
x				2				0							

तोड़ा

	रेरे	नी़	सस	ग	म
	डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा
		3			

१. संगीत सुदर्शन – सुदर्शन शास्त्री, पृ० /५१, ५२

प	प	ध़	पप	ध़	नीनीं	सां	नीं	ध़	प	प
डा	डा	ड़ा	डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा
x				2				0		

राग मेघरंजनी – तीनताल[1]

सारे़	नी़	रे़रे़	ग	म
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

म	म	म	मम	मं	गरे़	ग	म	ग	रे़	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अतंरा

मम	मं	मंग	म	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	रें़रें़	नी	सां	म	मंमं	ग	म	ग	रे़	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

सेनवंशीय गतों की विशेषता है कि इसमें सम के स्थान को छोड़कर बीच से तालों को ढूंढना कठिन था अतः सितार वादक और तबला वादक दोनों के लिए ही यह एक कठिन काम था। सितार वादक को ये गतें कठस्थ करने में कठिनाई होती थी इसी कारण ये गतें धीरे–धीरे प्रचार से हट गई और इनके स्थान पर मसीतखानी गतें सर्वत्र प्रचार में आ गई।

---

1. सितार मार्ग, भाग – ४ – श्रीपद बंदोपाध्याय, पृ० /३११

भैरव थाट के रागों में प्रयुक्त मसीतखानी गतों का यदि हम विश्लेषण करते है तो उसके विविध रूप हमें देखने को मिलते हैं। मसीतखानी गतों में कुछ छोटी गतें भी पाई जाती हैं जिनमें एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अंतरा होता है। अधिकांशतः देखा जाता है कि राग के वादी या संवादी स्वर पर ही बंदिश का सम दिखाया जाता है। परन्तु कभी–कभी अन्य स्वरों पर भी सम दिखाया जाता है। ऐसी गतों के दो उदाहरण राग भैरव तथा कालिंगड़ा में निम्न हैं। राग भैरव में धैवत वादी स्वर है और उसी पर सम दिखाया गया है जबकि राग कालिंगड़ा में पंचम वादी स्वर है परन्तु बंदिश में सम पर रिषभ स्वर दर्शाया गया है।–

राग भैरव[1]

स्थाई

	|				
सासा	|	रे	गग	म	प
दिर	|	दा	दिर	दा	रा
		3			

ध	ध	प	धध	|	म	पप	ग	म	|	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	|	दा	दिर	दा	रा	|	दा	दा	रा
x					2					0		

अंतरा

गग	|	म	पप	ध	नी
दिर	|	दा	दिर	दा	रा
		3			

सां	रें	सां	नीनी	|	ध	पप	ग	म	|	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	|	दा	दिर	दा	रा	|	दा	दा	रा
x					2					0		

---

१. सितार मलिका – भगवतशरण शर्मा, पृ० /८३

राग कालंगड़ा[१]

गत

रेरे	नी़	सस	रे	ग
डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा
	3			

रे	ग	ग	मम	म	गग	रे	सा	नी़	सा	सा
डा	डा	ड़ा	डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा
x				2				0		

तोड़ा

रेंरें	सां	नीनी	ध	प
डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा
	3			

म	ग	ग	मम	म	गग	रे	सा	नी़	सा	सा
डा	डा	ड़ा	डिड़	डा	डिड़	डा	ड़ा	डा	डा	ड़ा
x				2				0		

भैरव थाट की दो अन्य बंदिशें जो तंत्रवाद्यो में वादन की दृष्टि से अप्रचलित रागों की श्रेणी में आती हैं, राग बंगाल भैरव तथा राग आनंद भैरव में निम्न हैं—

राग बंगाल भैरव – तीनताल[२]

स्थाई

धध	प	मप	ग	म
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

---

१. संगीत सुदर्शन – सुदर्शानाचार्य, पृ० /४७

२. सितार मार्ग, भाग–४ – श्रीपद बंदोपाध्याय, पृ० /२५८

धु	धु	प	धुधु	म	पप	ग	म	रे॒	रे॒	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	प	धुधु	सां	सां
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

रें॒	सांसां	धु	सां	धु	मम	ग	म	रे॒	रे॒	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग आनन्द भैरव – तीनताल[१]

स्थाई

सरे॒	सा	नीनी	सा	ग (म)
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

म	म	म	पध	ग	मम	रे॒	ग (म)	म	रे॒	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

मंझा

सासा	नी़	धु़धु़	नी़	प़
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

१. सितार मार्ग, भाग – ४ – श्रीपद बंदोपाध्याय, पृ० /२७२

स	रेरे	स	स	ग (म)	मम	प	म	रे	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	प	धध	प	प
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	रेंरें	सां	सां	ध	नीनी	ध	प	गम	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दाऽ	दा	रा
x				2				0		

एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अंतरा वाली गतों के विशद् अध्ययन से यह स्पष्ट होता है कि इस प्रकार की छोटी रचना से राग का स्वरूप पूरी तरह से न तो स्थापित हो पाता है और न ही स्पष्ट। यदि वाद्यों पर रागों की प्रस्तुति को गायन शैली का अनुसरण कहा जाना सर्वमान्य है तो भी मसीतखानी गतों की बंदिशों में एकआवर्तन की स्थाई और एक आवर्तन का अंतरा युक्ति संगत नहीं होता।

इसके अतिरिक्त लक्ष्मीनारायण गर्ग की राग बैरागी में एक रचना हमें 'सितार शिक्षा' पुस्तक से प्राप्त होती है। इस गत में दो आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अंतरा है तथा इस गत में भी मसीतखानी बोलों से भिन्न सेनवंशीय बोलों का प्रयोग हुआ है। वर्तमान समय में अंतरा अधिकांशतः दो आवर्तन का हुआ करता है।

राग बैरागी – तीनताल[१]

स्थाई

नीनी	प	मम	रे	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सनीरेसनीस स	सा	नीनी		प	नीनी	स	रे	रेम	रे	सा,	रेरे	नी	पप	म	प
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दाऽ	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	रेरे	म	रे	म	पप	नी	प	म	रे	सा,
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

रेरे	म	पप	नी	सां
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

रें	मंमं	रें	सां	नी	पप	म	प	म	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग रामकली की निम्न बंदिश में एक आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा दर्शाया गया है। इसमें बाएं हाथ का काम अधिक दिखाया गया है। इस प्रकार की गतें अलंकरण युक्त गतें कहलाती है। इसमें मुखड़े में बोल बढ़ा दिए जाते हैं।

---

१. सितार शिक्षा – लक्ष्मी नारायण गर्ग, पृ० /१२८

राग रामकली – तीनताल[१]

स्थाई

		पप		
पप	पमग-	मम	प-पप	मंप
दिर	दा---	दिर	दा-दिर	दारा
	3			

नी	नी				पप					
ध	ध	प	पप	पमग	मम	मप--	ग	मगम-	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा--	दिर	दा---	रा	दा---	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

		पप	नी	
पप	पमग	मम	ध	नी
दिर	दा--	दिर	दा	रा
	3			

				सां									मंमं		
सां	सां	सां	सांसां	नी	संसं	रें	सां	नी	ध	प	संगंमंपं	गं	गंगं	रें	सं
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिरऽऽ	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

धपमं-	पप	ध	नी	ध	पप	ग	म	ग	रे	सा
दा---	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

छोटी रचना के स्वरूप में हम यह अनुभव करते है कि कभी–कभी राग का स्वरूप ठीक तरह से नहीं निखर पाता वर्तमान समय में बंदिशों के ढांचे में एक आवर्तन की स्थाई एक आवर्तन का मांझा तथा दो आवर्तन का अन्तरा बजाया जाता है। कई जगह दो आवर्तन की स्थाई तथा दो

१. सितार वादन – प्रो० सतीश चन्द्र श्रीवास्तव, पृ० /२६

आवर्तन का अंतरा पाया जाता है तो वहाँ भी स्थाई के दो आवर्तन में एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का मांझा होता है। अधिकांशतः कलाकार स्थाई का पहला आवर्तन बजाकर उसी में आलाप व तानों द्वारा बढ़त करके राग का स्वरूप दिखाते है। लेकिन जो गायकी अंग से प्रभावित गत का वादन करते हैं वे स्थाई के साथ अंतरा भी बजाते हैं। इन गतों में मसीतखानी गत के बोलों का मूल ढांचा तो वही रहता है परन्तु बजाते समय गायकी अंग के प्रभाव के कारण बोलों में कुछ अंतर कर दिया जाता है। विलंबित गतों में बोलों के कम होने के कारण बाएं हाथ का काम अर्थात् मींड, कण, खटका, कृन्तन, ज़मज़मा आदि का प्रयोग बढ़ जाता है। यहां एक ही बोल में २, ३, ४, ५ स्वर प्रयोग कर लिए जाते हैं। नीचे कुछ ऐसी बंदिशें प्रस्तुत की जा रही हैं जिनमें एक आवर्तन की स्थाई एक आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा है, या दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है।

राग आसा भैरव की एक रचना पं० रविशंकर के आडियो कैसेट (६१००३) से प्राप्त हुई। पं० रविशंकर के अनुसार उन्होंने इस दुर्लभ राग को संक्षिप्त रूप में बाबा अलाउद्दीन खां से सीखा, जिसे उन्होंने स्वयं विस्तार देकर पूर्णरूप किया। यह राग राजस्थान के लोकसंगीत 'आसा' तथा प्रातः कालीन राग 'भैरव' के सुन्दर मिश्रण से बना है। यह राग धुनी रागों की श्रेणी का है जिसमें विरह, श्रृंगार का रूप प्रदर्शित होता है। राग आसा भैरव में दोनों ऋषभ व शेष स्वर शुद्ध लगते है। आरोह में गान्धार निषाद वर्जित है इसलिए इसकी जाति औडव–संपूर्ण है। सर्वप्रथम संक्षेप में इसका स्वरूप देकर तत्पश्चात् विलम्बित तीनताल में एक रचना प्रस्तुत है।

स्वरूप – [स]ध़ सा, ऩीस ऩी ध़ प़, ध़ रे सा, सा [म]रे म प, प ध [प]म ग, सा रे̱ सा, [म]रे म म प, म प ध प म, रे ध प, ध रें सां, सां नी ध प, म प ध प म, ग, सा रे̱ सा, ध़ ध़ सा, सा ऩी ध़ रे सा।

राग आसा भैरव[1]

स्थाई

	म			
सस	रे	मम	पप	-ध-प
दिर	दा	दिर	दिर	-दा-रा
	3			

ध					संनी					
सां	सां	सां	संसं	ध	पनीध	मम	पधप	ग	सरे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दिर	दा	दा	दारा	दा
x				2				0		

मंझा

सस	नी़	ध़ध़	म़	प़
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

				म					स	
ध़	रे	सा	सस	रे	मम	प	म	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	प	धध	-म-प	-नी-ध
दिर	दा	दिर	-दा-रा	-दा-रा
	3			

सां	सां	सां	संसं	नी	धध	रें	सां	नी	ध	प	पप	म	पप	म	ग
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

---

१. पं० रविशंकर की रचना, आडियो कैसेट से प्राप्त

									स	
रे	ध	प	धसां	नी	धध	प	म	ग	<u>रे</u>	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग भैरव – तीनताल[1]

स्थाई

नीनी				
धध	प	गस	<u>रे</u>	गम
दिर	दा	दिर	दा	दिर
	3			

नी	नी							ग	ग	
ध	ध	प	मप	म	गम	<u>रे</u>	गमप-	म	<u>रे</u>	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

मांझा

<u>रेरे</u>	स	नीस	ध	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

									ग	
स	स	स	मम	<u>रे</u>	गग	म	प	गम	<u>रे</u>	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दिर	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

गम	ग	मम	<u>ध</u>	नी
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

---

१. तंत्रीनाद, डा० लालमणि मिश्र पृ० /३२१

सां	सां	सां	संसं	नी	संसं	रें	सं	नीसं	ध (नी)	प	गमं	रें	संसं	नी	सां
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दिर	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

रें	रें	सं	संसं	नी	संसं	ध (नी)	प	गग	रे	स
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दिर	दा	रा
x				2				0		

राग विभास – तीनताल[१]

स्थाई

धप	ग	पप	धधध	सांसां
दिर	दा	दिर	दादिर	दारा
	3			

ध (प)	प	प	पप	ग	पप	ध	प	ग	रे	सा	सस	रे	धध	सा	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

प	धध	ग	प	ध	संसं	ध	प	ग	रे	स
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अन्तरा

पप	ग	पप	ध	सां
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

---

१. संगीत भैरव अंक (जनवरी १९५५) – प्रो० दत्तात्रेय हरी केलकर, पृ० /१३७

सां	रें	सां	सांसां	रे	गंगं	रें	सां	ध	प	प	पध	ग	पप	ध	सां
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ध	पप	ग	प	ग	पप	ग	प	ग	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग गौरी — तीनताल[1]

स्थाई

धध	प	मप	ग	म
दिर	दा	दिर	दा	रा
	३			

ग	रे	सा	नीनी	सा	रेरे	ग	म	ग	रे	सा	रेरे	सा	नीनी	ध	नी
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

स	रेरे	ग	म	प	मप	ग	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अंतरा

मम	प	धध	नी	सां
दिर	दा	दिर	दा	रा
	3			

सां	रेंरें	नी	सां	नी	धध	नी	सां	नी	ध	प	नीनी	ध	पध	म	प
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

१. संगीतिका पत्रिका (सितार विशेषांक – १६७१) – भगवत शरण शर्मा, पृ० /११

म	गग	रे	सा	नी	सरे	ग	म	ग	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

राग नट भैरव – तीनताल[1]

स्थाई

धध	प	गम	रे-	-ग-म
दिर	दा	दिर	दा-	-दा-रा
	3			

ध	ध	प	धम	प	धध	नी	ध	प	म	ग	गम	रे	ससा	ध	नीस
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा
x				2				0				3			

रे	ग	म	पध	सां	नीनी	ध	प	म	ग	रे
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अन्तरा

मम	प	धध	नी-	-ध-नी
दिर	दा	दिर	दा-	-दा-रा
	3			

सां	सां	सां	धध	नी	सांसां	रें	गंमं	रें	रें	सां	रेंरें	सां	नीनी	ध	पध
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा
x				2				0				3			

सां	नी	ध	पप	ध	मम	प	म	ग	रे	सा
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

---

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी से प्राप्त बंदिश

राग अहिर भैरव – तीनताल[१]

स्थाई

रेग	रे	सस	नी-सस	-ध-नी
दिर	दा	दिर	दा-दिर	-दा-रा
	3			

रे	रे	स	नीनी	स	रेरे	ग	मप	गम	रे	सा	सस	नी	धनी	ध	पध
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा
x				2				0				3			

नी	रे	स	रेग	म	पध	नी	ध	प म	गरे	स
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x				2				0		

अन्तरा

मम	प	धध	नी	-ध-नी
दिर	दा	दिर	दा	-दा-रा
	3			

सां	सां	सां	सांसां	ध	नीनी	सं	रें	गं	रें	सां	सांसां	नी	धनी	ध	प
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ध	म	प	गम	ग	रेरे	ग	पम	ग	रे	स
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा	दा	दा	रा
x				2				0		

---
१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी से प्राप्त बंदिश

राग जोगिया – तीनताल[1]

स्थाई

												सरे	स	मम	प	ध
												दिर	दा	दिर	दा	रा
													3			

सं	रें	सां	नीनी	ध	पप	म	प	म	रे	सा	रेरे	सा	नीनी	ध	प
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			
रे	मम	प	ध	रे	मम	प	ध	म	रे	सा					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
x				2				0							

अन्तरा

												मम	प	धध	प	ध
												दिर	दा	दिर	दा	रा
													3			

सं	रेंरें	सां	सां	नी	धध	सं	रें	मं	रें	सां	रेंरें	सां	नीनी	ध	प
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			
म	पप	ध	सां	नी	धध	प	ध	म	रे	सा					
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
x				2				0							

---

१. संगीतिका पत्रिका – भगवत शरण शर्मा, पृ० /२०

राग रामकली – तीनताल[१]

स्थाई

मंपधनी	|	ध	पप	ग-म-	प-प-
दिऽरऽ	|	दा	दिर	दाऽराऽ	दाऽरा
		3			

ध	ध	प	मंमं	प	गग	म	पम	गम	रे	सा	सासा	नी	सस	ग	म
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दिर	दारा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			
प	मं	प	धनी	ध	पप	ग	म	रे	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा					
x				2				0							

अन्तरा

मम	|	प	धध	नी	धनी
दिर	|	दा	दिर	दा	दारा
		3			

सां	सां	सां	संसं	ध	नीनी	सं	गं	रें	रें	सां	सांसां	नी	धध	प	मंप
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा
x				2				0				3			
ध	नी	ध	पप	ग	मम	प	गम	रे	रे	सा					
दा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दारा	दा	दा	रा					
x				2				0							

---

१. डा० रश्मि दीक्षित – प्रवक्ता, संगीत विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय से प्राप्त।

अभी तक विलंबित लय की जितनी भी बंदिशें प्रस्तुत की गई वे सभी तीनताल में निबद्ध थीं। तीनताल के अतिरिक्त भी अन्य तालों में तंत्र वाद्यों में बंदिशें बजाई जाती हैं। विलंबित लय की बंदिशें सितार एवं सरोद आदि प्रहार वाले वाद्यों में तीनताल में ही अधिक बजाई जाती हैं। सारंगी, वायलिन आदि वाद्यों में अन्य तालों जैसे एकताल, झूमरा, आड़ा चारताल, तिलवाड़ा, झपताल आदि में भी विलंबित लय की बंदिशें बजाई जाती हैं। किन्तु मसीतखानी गतों के समान इनके छंदों में कोई विशेषता परिलक्षित नहीं होती। इन तालों में गतें बजाने के लिए ताल के अनुसार मिज़राब के सीधे बोल प्रयुक्त किए जाते हैं उदाहरण स्वरूप रूपक के लिए 'दा दा रा, दा रा, दा रा' झपताल के लिए 'दा रा दा दा रा, दा रा दा दा रा' आदि। इन तालों के अतिरिक्त कुछ अप्रचलित तालों व अप्रचलित रागों में भी बंदिशें प्रस्तुत करूंगी। सर्वप्रथम राग गुणकली की विलंबित लय की एक रचना अर्द्धबसंत ताल में प्रस्तुत है। इस गत के गतकार इन्दौर के प्रसिद्ध बीनकार स्व० बाबू खां साहेब हैं। यह ९ मात्रा की ताल में निबद्ध है तथा गत का प्रारंभ ९ वीं मात्रा से हुआ है।

राग गुणकली – अर्द्धबसंत ताल

स्थाई

ध	प	धम	पध	सां	ध	म	रे	धसा
दा	रा	दिर	दिर	दा	दा	रा	दा	दारा
x				2			0	

अंतरा

म	प	ध	ध	संसं	सां	रेंरें	ध	सां
दा	रा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2			0	
मं	रें	संसं	ध	मम	रे	रेम	सरे	धसां
दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	दिर	दिर	दारा
x				2			0	

---

१. सितार शिक्षा – संपादक, डा० लक्ष्मी नारायण गर्ग, १९९० संस्करण, पृ० /८९

एक और रचना राग भैरव की विलंबित झपताल में निम्न है। यह रचना बाबा अलाउद्दीन खां की है जो हमें जोतिन भट्टाचार्य कृत "अलाउद्दीन खां एण्ड हिज़ म्यूज़िक" पुस्तक के पृष्ठ १७२ से प्राप्त हुई है। इस गत में बोल नहीं दिये गए हैं, यह गायकी अंग की मींड प्रधान बंदिश है। इसमें चार आवर्तन की स्थाई तथा चार आवर्तन का अंतरा दिया गया है। गत का प्रारंभ सम से है।

राग भैरव – झपताल[1]

स्थाई

स	रे	म	ग	प	ग	म	ग	रे	स
x		2			0		3		
नी	ध	प	म	प	ग	म	ग	रे	सा
x		2			0		3		
नी़	सा	रे	सा	सा	नी़	ध़	नी़	स	स
x		2			0		3		
ग	रे	ग	म	प	ग	म	ग	रे	सा
x		2			0		3		

अंतरा

म	प	नी	-	ध	नी	सां	सां	सां	-
x		2			0		3		
नी	ध	सां	नी	रें	नी	सां	नी	ध	प
x		2			0		3		
म	प	ग	-	म	प	ध	नी	सं	सं
x		2			0		3		
नी	ध	प	म	प	ग	पम	ग	रे	सा
x		2			0		3		

1- Allauddin Khan and his music — Jotin Bhattacharya. Pg. 172

एक अन्य रचना राग शंकर भैरव में निम्न है। यह भैरव थाट का अप्रचलित राग है। यह गत पिनाकपति ताल (१३ मात्रा) में निबद्ध है। पिनाकपति ताल भी अप्रचलित ताल है। यह रचना जयपुर घराने का झाड़शाही बाज का उदाहरण है। इसके गतकार कृष्णचन्द्र निगम हैं। यह तंत्र अंग की गत है। इसमें दो आवर्तन की स्थाई तथा तीन आवर्तन का अंतरा है।

राग शंकर भैरव – पिनाकपति ताल, १३ मात्रा[१]

स्थाई

सां	सां	ध	-	नीनी	प	धध	नीनी	नी	प	म	ग	-
दा	दा	रा	ऽ	दिर	दा	दिर	दिर	दा	दा	रा	दा	ऽ
x				2				0			3	

मम	गग	रे	गग	म	प	ग	-	म	प	गम	रे	सा
दिर	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	ऽ	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0			3	

अंतरा

प	ध	-	ध	नी	नी	सं	-	संसं	-	सं	सां	संसं
दा	रा	-	दा	र	दा	रा	ऽ	दिर	ऽ	दा	रा	दिर
x				2				0			3	

सां	गं	सं	रें	गंगं	मंमं	प	म	गं	मंमं	रें	-	सां
दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	ऽ	रा
x				2				0			3	

सं	रें	-	गं	सां	नी	नी	प	ध	-	नी	सां	सां
दा	रा	ऽ	रा	रा	दा	रा	दा	रा	ऽ	दा	रा	दा
x				2				0			3	

---

१. सितार शिक्षा – संपादक, डा० लक्ष्मीनारायण गर्ग (१६६० संस्करण), पृ० /६२

राग विभास की निम्न रचना विलंबित लय में झपताल में निबद्ध है। यह गत तंत्र अंग प्रधान है इसमें ४ मात्रा का मुखड़ा है। ७ वीं मात्रा से गत का आरंभ हुआ है। यह रचना महेन्द्र प्रताप सिंह की है जो हमें संगीत के नवम्बर १६७६ अंक से प्राप्त हुई है। इसमें बाएं हाथ का काम अधिक दर्शाया गया है। साथ ही साथ सप्तक उछाल भी देखने को मिलता है। इसमें दो आवर्तन की स्थाई दो आवर्तन के अंतरे के साथ ही गत की आड़ी तिरछी भी दिए हुए है। यह क्लिष्ट रचना है।

गत – राग विभास (विलंबित लय) – झपताल

स्थाई

									सांसां
									दिर
सां ध	प,पग	रे-गप	ध	ध	पप	ग	रेरे	सा	सा रे
दा	दि,रऽ	दा,र्दारा	दा	रा	दिर	दा	दिर	दा	रा
3			x		2			0	
साध	पध	सा	-सां	धप	ध	पग	रे	सा	सांसां
राऽ	दिर	दा	ऽरा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दिर
3			x		2			0	

अंतरा

									प धध
									दिर
प	गग	प,धप	सां	सां	रें	रेंसां	रेंगं	पंगं	रें
दा	दिर	दा,र्दारा	दा	दा	रा	दिर	दाऽ	दिर	दा
3			x		2			0	

		सां		सां					
सां	सारेंसां	धप	सां	ध	प	पग	रे	सा	सांसां
रा	दाऽऽ	दिर	दा	दा	रा	दिर	दा	रा	दिर
3			x		2			0	

गत की आड़ी — तिरछी

सां			ध़		सा				
ध	प,पग	रे,साध़	सा	सा	-रे	-सा	ध़	प़प़	-सा
दा	दि,रऽ	दाऽर्दारा	दा	दा	ऽरा	ऽदा	रा	दिर	ऽदा
3			x		2			0	

सां									
ध़	प़ग़	रे़	सा़	ध़सा-	सा़	ध़रे-	-रे़	सा	सांसां
रा	दिर	दा	रा	दाऽऽ	दा	राऽऽ	ऽदा	रा	दिर
3			x		2			0	

सां									
ध	पध	-,पग	रे	रेसा	-सा	ध़	प़	-ध़	प़
दा	दिर	ऽ,दारा	दा	दिर	ऽदा	रा	दा	ऽदा	रा
3			x		2			0	

		ध़			ध़			ध़	
-,पप	-ध़	सां	-,पप	-ध़	सां	-,पप	-ध़	सां	सांसां
ऽ,दिर	ऽदा	रा	ऽ,दिर	ऽदा	रा	ऽ,दिर	ऽदा	रा	दिर
3			x		2			0	

ध	पग	धप	सां	सारे-	सां	पग	रे	सांध	प
दा	राऽ	दिर	दा	दाऽऽ	रा	दारा	दा	दारा	दा
3			x		2			0	

गरे	सा	ध़	प़ध़	सा	प़ध़	सा	प़ध़	सा	सांसां
दारा	दा	रा	दारा	ऽ	दारा	ऽ	दारा	ऽ	दिर
3			x		2			0	

भैरव थाट के रागों में विभिन्न तालों में मध्य लय की बंदिशें

आज के परिदृश्य में मोटे तौर पर यदि द्रुत लय की बंदिशों को कम लय में बजाया जाये तो वह मध्य लय की बंदिशें कही जायेंगी, किन्तु यह बात केवल तीनताल के सन्दर्भ में ही किंचित लागू होती है। आजकल अधिकांश कलाकार तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में मध्य लय की बंदिशें बजाते हैं। कुछ लोग इसे फिरोज़खानी गत भी कहते हैं। क्योंकि वे भी मध्य लय की गतें होतीं हैं। मध्य लय की बंदिशों के विषय में विस्तृत विवरण पंचम अध्याय के "काफी थाट के रागों में विभिन्न तालों में मध्य लय की बंदिशें" शीर्षक के अर्न्तगत दिया जा चुका है। अतः मैं इसका पुनः पूर्ण विवरण न देकर सीधे इस लय में भैरव थाट के रागों में प्रयुक्त बंदिशों का उदाहरण देते हुए उनका विश्लेषण प्रस्तुत करूँगी।

राग नट भैरव – मध्यलय – रूपक ताल[१]

स्थाई

नी़स	रेग	-म	-प
दिर	दिर	-दा	-रा
2		3	

ध	ध	प	म	रे (ग)	-रे	गम	रे	रे	सा	नी़	धाध	नी़	सा
दा	दा	रा	दा	रा	-दा	दा	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x			2		3		x			2		3	

रे	रे	सा	रे	गग	म	प	म	ग	रे	नी़स	रेग	-म	-प
दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दिर	-दा	-रा
x			2		3		x			2		3	

---

१. डा० साहित्य कुमार नाहर जी से प्राप्त बंदिश

अंतरा

													ग	मम	ध	नी
													दा	दिर	दा	रा
													2		3	

सां	सां	ऽ	नी	संसं	रें	गं	रें	रें	सां	गं	मंमं	रें	सां
दा	दा	-	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x			2		3		x			2		3	

नी	संसं	नी	ध	प	मम	ग	^{ग}म	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा
x			2		3		x		

रूपक ताल में निबद्ध मध्य लय में राग नट भैरव की गत में गत का प्रारंभ चौथी मात्रा से है। प्रस्तुत गत में चार आवर्तन की स्थाई तथा चार आवर्तन का अंतरा है। यह गत मुझे मेरे गुरू डा० साहित्य कुमार नाहर जी से प्राप्त हुई।

राग विभास (मध्यलय) – झपताल

स्थाई

$^{सां}$ध	$^{सां}$ध	प	-	ध	प	ग	रे	-	सा
दि	र	दा	-	रा	दा	रा	दा	-	रा
x		2			0		3		

ध़	ध़	स	-	रे	ग	प	धध	पध	गप
दि	र	दा	-	रा	दा	रा	दिर	दारा	दारा
x		2			0		3		

अंतरा

ग	ग	प	-	ध	सां	सां	धं	रें	सां
दि	र	दा	-	रा	दा	रा	दा	रा	दा
x		2			0		3		

रें-	गंपं	गं	रें	सां	ध	प	ग	रे	सा
दा-	दिर	दा	रा	दा	दा	रा	दा	रा	दा
x		2			0		3		

राग विभास की झपताल में निबद्ध मध्य लय की उपरोक्त गत में दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है। गत सम से ही प्रारंभ हुई है तथा गत में बोलों का विभाजन झपताल के विभाग के अनुसार ही.है।

राग गुणकली – मध्यलय – एकताल

स्थाई

ध	-ध	ध	प	-म	प	म	मम	रे	सासा	ध	सा
दा	-र	दा	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

ध	सासा	सासा	रे	-रे	म	पप	धध	म	पप	ध	रें
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दिर	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

सां	रेंरें	सांसां	ध	सांसां	धध	प	धध	पप	म	रे	सा
दा	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

अन्तरा

म	पप	पप	ध	-ध	प	धध	धध	सां	सांसां	रें	सां
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दिर	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

ध	सांसां	सांसां	रें	-रें	सां	रें	मंमं	रें	सांसां	ध	प
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

सां	रेंरें	सांसां	धध	प	धध	पप	मम	रे	मम	रे	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

एकताल में निबद्ध राग गुणकली की इस बंदिश में तीन आवर्तन की स्थाई तथा तीन आवर्तन का अंतरा है। स्थाई व अंतरे का प्रारंभ सम से है। यह तंत्र अंग की बंदिश है तथा इसमें बोलों का प्रयोग अधिक है।

राग भैरव – मध्यलय – तीनताल[1]

स्थाई

धध	पप	म-	मप	-प	ग	म	-रे	-रे	सा
दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	रा	-दा	-र	दा
		0				3			

ध़	-	-	नी़	-	सा
दा	-	-	दा	-	रा
x				2	

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /३२०

मंझा

रे॒	सा	ग	मम	पप	गग	म-	मरे॒	-रे॒	सा
दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
		0				3			

नी़	सस	गग	मम	प-	पग	-ग	म	ध॒	नीनी	सां	ध॒	-	नीनी	सां	रें॒
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	दा	-	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

सां-	(नी) संध॒	-ध॒	प-	पम	-म
दा-	रदा	-र	दा-	रदा	-र
x				2	

अंतरा

ध॒ध॒	पप	म	पप	ग	म	-	ध॒	-ध॒	नी
दिर	दिर	दा	दिर	दा	रा	-	दा	-र	दा
		0				3			

सां	-	-	सां	-	रें॒रें॒	सां	-	गं	गंमं	रें॒	सां	-	नीनी	ध॒	प
दा	-	-	दा	-	दिर	दा	-	दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ध॒-	ध॒म	-म	प-	पग	-म
दा-	रदा	-र	दा-	रदा	-र
x				2	

तीनताल में निबद्ध राग भैरव की यह गत मध्य लय की गत है। इसका प्रारंभ सातवीं मात्रा से है। प्रस्तुत गत में एक आवर्तन की स्थाई दो आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा है।

स्वरों में लम्बे अंतराल दिखाई देते हैं जो मध्य लय की बंदिशों में विशेष रूप से देखने को मिलते है तथा जिसके माध्यम से ठहराव व्यक्त किया जाता है।

राग बंगाल भैरव – मध्यलय – रूपक ताल[1]

स्थाई

ग मम | प प
दा दिर | दा रा
2 3

ध < प | ग मम | पप मम | रे- रेसा -सा | स धध | स स
दा < दा | दा दिर | दिर दिर | दा रदा -र | दा दिर | दा रा
x 2 3 x 2 3

रे - सा | ग मम | धप गम | रे- रेसा -सा
दा - दा | दा दिर | दिर दिर | दा- रदा -र
x 2 3 x

अंतरा

म मम | प ध | सां - सां | ध संसं | गंगं मंमं
दा दिर | दा रा | दा - दा | दा दिर | दिर दिर
2 3 x 2 3

रें रें सां | सं धध | सां < | ध < प | ग मम | पप मम
दा रा दा | दा दिर | दा - | दा - दा | दा दिर | दिर दिर
x 2 3 x 2 3

रे- रेसा -सा
दा- रदा -र
x

---

१. स्वनिर्मित बंदिश

राग बंगाल भैरव की यह गत रूपक ताल में निबद्ध है। गत का आरंभ चौथी मात्रा से है इसमें चार आवर्तन की स्थाई तथा चार आवर्तन का अंतरा है। यह बंदिश शोधकर्त्री की स्वनिर्मित रचना है।

राग अहिर भैरव – मध्यलय – एकताल

स्थाई

ध	नीनी	धध	प	-प	म	ग	मम	ग	रे	स	रे
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

ग	<	म	पप	धध	नीनी	सं-	संनी	-नी	ध	प	म
दा	<	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

अन्तरा

म	प	ध	<	ध	नी	सं	<	ध	नीनी	रें	सां
दा	रा	दा	<	दा	रा	दा	<	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

ध	नीनी	संसं	रेंरें	गं-	गंरें	-रें	सां	नी	धध	नी	रें
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x		0		2		0		3		4	

सां-	संनी	-नी	ध	प	म	गम	पध	नीध	पम	गरे	सा-
दा-	रदा	-र	दा	दा	रा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा	दा-
x		0		2		0		3		4	

एकताल में निबद्ध राग अहिर भैरव की गत तंत्र अंग प्रधान गत है। इसमें बोलों का अधिक प्रयोग है। दो आवर्तन की स्थाई तथा तीन आवर्तन का अंतरा है। अंतरे की अंतिम छः मात्राओं में

तान का चलन दर्शाया गया है जिसके अन्त में मध्य सा पर समाप्त होकर मध्य धैवत से मुखड़ा पकड़ने के क्रम में घसीट का प्रयोग सुन्दर प्रतीत होता है।

राग भैरव – सितारखानी गत

स्थाई

							म		
गग	मम	(रे)	-सा	-सा	नी	सा	-ग	-ग	म
दिर	दिर	दा	-दा	-र	दा	रा	-दा	-र	दा
		0				3			

नी					
ध	-	ध	प	म	प
दा	-	दा	रा	दा	रा
x				2	

मांझा

गग	मम	रे	रेसा	-सा	नी	सा	-ध	-ध	नी
दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	रा	-दा	-र	दा
		0				3			

सा	-सा	सा	रेरे	नी	सा	गग	मम	प	पग	-ग	म	ध	नीनी	संसं	रेंरें
दा	-र	दा	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			

सां-	संध	-ध	प	पम	-म
दा-	रदा	-र	दा	रदा	-र
x				2	

अंतरा

ग	मम	मम	ध	-ध	नी	सां	-
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	-
0				3			

-	रें	गंगं	मंमं	रें	रेंसां	-सां	सां	ध	धगं	-गं	रें	रेंसं	-सां	ध	नी
-	दा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

	नी				
सां	संध	-ध	प	पम	-म
दा	रदा	-र	दा	रदा	-र
x				2	

मध्यम तेज गति में बजने वाली राग भैरव की गत को सितारखानी गत कहा जा सकता है। इसका प्रारंभ सातवीं मात्रा से है। डा० लालमणि मिश्र के अनुसार सितारखानी गतें सातवीं मात्रा से तथा अद्धा त्रिताल में बजाई जाती है। इसके बोल भी निश्चित रहते हैं तथा ताल के छंद के अनुसार निबद्ध किये जाते हैं—

दिर दिर | दा -दा -र दा | रा -दा -र दा | दा - रा - | दा रा

प्रस्तुत बंदिश में एक आवर्तन की स्थाई दो आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा है। अंतरे का उठान खाली से है।

राग बंगाल भैरव — मध्यलय — झपताल

स्थाई

ग	मम	ध	ध	प	ग	मम	रे	-	स
दा	दिर	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	-	रा
x		2			0		3		

ध़	धध	स	रे	स	मम	मप	धप	मग	रेस
दा	दिर	दा	दा	रा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा
x		2			0		3		

अंतरा

म	पप	ध	-	ध	सं	संसं	रें	-	सां
दा	दिर	दा	-	रा	दा	दिर	दा	-	रा
x		2			0		3		

गं	मंमं	रें	-	सां	संध	पम	धप	मग	रेस
दा	दिर	दा	-	रा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा
x		2			0		3		

राग बंगाल भैरव की झपताल में निबद्ध मध्य लय की गत में दो आवर्तन का अंतरा है तथा बोलों का संयोजन भी झपताल के विभागों के अनुसार ही है। इसमें साधारण बोलों का प्रयोग है। स्थाई तथा अंतरे की अंतिम पाँच मात्राओं में तान का चलन है। यह बंदिश शोधकर्त्ता की स्वनिर्मित बंदिश है।

राग भैरव – मध्यलय – रूपक ताल

स्थाई

प	मग	ग	म
दा	दिर	दा	रा
2		3	

नी ध	ऽ	प	म	पप	ग	म	रे	रे	सा
दा	ऽ	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दा	रा
x			2		3		x		

मांझा

								ध़	नीनी	स	रे
								दा	दिर	दा	रा
								2		3	

सा	<	सा	ग	मम	पप	गग	म	मरे	-स
दा	-	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x			2		3		x		

अंतरा

	नी		
ग	मम	ध	नी
दा	दिर	दा	रा
2		3	

			नी	नी									
सां	-	सां	ध	ध	नी	सां	रें	सां	-	गं	मंमं	रें	सां
दा	-	रा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	-	दा	दिर	दा	रा
x		2			3		x			2		3	

नी	ध	प	म	पप	गग	मम	रे	रेस	-स
दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x		2			3		x		

रूपक ताल में निबद्ध राग भैरव की गत में एक आवर्तन स्थाई, एक आवर्तन मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा है। चौथी मात्रा से गत का उठान है तथा साधारण बोलों का प्रयोग है।

राग देवरंजनी – रूद्रताल[1]

स्थाई

सा	सा	म	प	ध	नी	ध	प	म	सा	सा
x	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0

अंतरा

म	म	म	प	प	ध	ध	सां	सां	सां	सां
x	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0

नी	नी	ध	सां	सां	सां	सां	नी	सां	सां	सां
x	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0

मं	मं	मं	मं	मं	सां	सां	नी	सां	सां	सा
x	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0

नी	नी	नी	ध	ध	प	म	सा	सा	सा	सा
x	2	0	3	4	5	0	6	7	8	0

रूद्रताल में निबद्ध राग देवरंजनी की गत में भी केवल स्वर दिये है बोल नहीं। यह राग भी अप्रचलित है तथा ताल भी संगति के परिपेक्ष में अप्रचलित है। साधारणतः इन तालों में गायन वादन नहीं होता है। यह भी गायकी अंग की बंदिश है तथा इसमें दा रा दा रा आदि बोलों का ही प्रयोग किया जा सकता है।

---

१. संगीत – अप्रचलित राग ताल अंक, जनवरी–फरवरी १९८३ पृ० /१२५

भैरव थाट के रागों में द्रुत लय की बंदिशों का विश्लेषण

तंत्र वाद्यों में द्रुत लय में प्रयुक्त की जाने वाली बंदिशें द्रुत गत या रज़ाखानी गत कहलाती है। रज़ाखानी गत वादन के बोलों के साथ तराना का सामंजस्य प्रदर्शित होता है। बोलों की दृष्टि से मसीतखानी गतों में सरल संयोजित बोल समूहों का प्रयोग किया जाता है, जबकि रज़ाखानी गतों में विभिन्न लय छंदयुक्त बोल संयोजनों की बोल विविधता हमें प्राप्त होती है। यह देखा जाता है कि द्रुत गत या रजाखानी गत में मसीतखानी गत के समान मिज़राब के निश्चित बोलों के बन्धन न होने के कारण इनकी बंदिशों के मुखड़ों में तथा बोलों के समूह में विविधता दिखाई पड़ती है। रज़ाखानी गत के विषय में विस्तृत विवरण पंचम अध्याय में "द्रुत लय की बंदिशें" शीर्षक के अर्न्तगत दिया जा चुका है।

वर्तमान समय में भैरव थाट के रागों में रजाखानी गतों के जितने स्वरूप प्रचलित है यथा छोटी व साधारण गतें, लम्बी गतें, दो मुंही गतें, भ्रमात्मक गतें, तानों से युक्त गतें, सरगमी गतें तथा तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में गतें, आदि इन सभी का विश्लेषणात्मक उदाहरण निम्नवत है।

छोटी तथा साधारण गतें

भैरव थाट की रागों में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषण करते समय हम बंदिशों में भिन्न–भिन्न निशेषताएं देखते हैं जैसे कुछ बंदिशें छोटी होती हैं। उनमें एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अंतरा होता है। इनमें साधारण बोलों का प्रयोग होता है। प्रारंभिक विद्यार्थियों को इस तरह की आसान बंदिशें याद करने में सहजता होती हैं। इस प्रकार की छोटी बंदिशों के उदाहरण राग कालिंगड़ा तथा राग विभास में निम्नवत् हैं–

राग कालिंगड़ा – तीनताल[१]

स्थाई

ध	-	नी	सां	नी	धध	प	प	ध	पप	मम	गग	म-	मप	-म	प
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अंतरा

ग	मम	प	ध	नी	संसं	रें	सां	नी	संसं	नीनी	धध	प-	मग	-म	ग
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

राग विभास – तीनताल[२]

स्थाई

												स	रेरे	ग	प
												दा	दिर	दा	रा
												3			
ध	-	प	प	ग	पप	धध	पप	ग-	गरे	-रे	सा				
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा				
x				2				0							

अंतरा

												ग	पप	ध	ध
												दा	दिर	दा	रा
												3			
सां	-	रें	सां	ध	पप	गग	पप	ग-	गरे	-रे	सा				
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा				
x				2				0							

---

१. सितार मालिका – भगवत शरण शर्मा, पृ० /१२२

२. स्वनिर्मित बंदिश

सरगमी गतें

सरगमी गतें भी एक प्रकार की गतें है यद्यपि इसका प्रचलन नहीं है फिर भी किसी राग विशेष की सरगमों को ताल में निबद्ध कर विद्यार्थियों के लिए अभ्यास करने का एक सशक्त साधन है। इससे राग का स्वरूप सपष्ट हो जाता है, इसके कुछ उदाहरण पं० रविशंकर ने अपनी पुस्तक में दिए है। राग भैरव की एक सरगमी बंदिश निम्न है—

राग भैरव — तीनताल[1]

स्थाई

-	म	ग	रे,	ग	रे	सा	नी	रे	सा	नी	ध	-	सा	नी	रे
चि	दा	रा	दा	दा	रा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	चि	दा	रा	दा
0				3				x				2			
-	ग	म	रे	-	ग	म	प,	ग	म	प	ध	धनी	धनी	ध	प
चि	दा	रा	दा	चि	दा	रा	दा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	दा	रा
0				3				x				2			
म	ग	रे	सा	-	ध	नी	सां,	प	ध	नी,	म	प	ध,	ग	म (प)
दा	रा	दा	रा	चि	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा दा
0				3				x				2			

अंतरा

प,	म	ग	रे	ग	म	प	ग	म	-	ध	नी	सां	रें	सां	-
दा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	रा	दा	चि	दा	रा	दा	रा	दा	चि
0				3				x				2			

---

1. My Music My Life — Pt. Ravi Shankar, Pg. 143

ध	नी,	ध	गं	रें,	ध	रें	सां,	नी	ध	म	प	धनी	धनी	ध	प
दा	रा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	रा	दा	दा	दा	रा
0				3				x				2			

म	ग	रे	सा	-	ध	नी	सां,	प	ध	नी,	म	प	ध,	ग	म
दा	रा	दा	रा	चि	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	दा	रा
0				3				x				2			

राग गुणकली – झपताल[1]

स्थाई

सा	रे	म	-	प	ध	-	प	-	ध
दा	रा	दा	चि	दा	दा	चि	दा	चि	दा
x		2			0		3		

म	प	ध	-	प	म	प	म	रे	सा
दा	रा	दा	चि	दा	दा	रा	दा	रा	दा
x		2			0		3		

ध	ध	सा	-	सा	रे	-	सा	-	रे
दा	रा	दा	चि	दा	दा	चि	दा	चि	दा
x		2			0		3		

म	प	ध	-	प	म	ध	प	म	रे
दा	रा	दा	चि	दा	दा	रा	दा	रा	दा
x		2			0		3		

अंतरा

सा	रे	म	-	प	ध	रें	सां	-	रें
दा	रा	दा	चि	दा	दा	रा	दा	चि	दा
x		2			0		3		

1. My Music My Life — Pt. Ravi Shankar, Pg. 144

सां	रें	मं	रें	सां	रें	सां	ध	-	प
दा	रा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	चि	दा
x		2			0		3		

म	प	ध	रें	सं	रें	सां	ध	-	प
दा	रा	दा	रा	दा	दा	रा	दा	चि	दा
x		2			0		3		

म	प	ध	-	प	म	ध	प	म	रे
दा	रा	दा	चि	दा	दा	रा	दा	रा	दा
x		2			0		3		

सरगमी गतों में तंत्र अंग के बोल नहीं प्रयुक्त किए जाते बल्कि दारा–दारा का ही स्वरों पर प्रयोग किया जाता है। राग़ भैरव तीनताल तथा गुणकली झपताल में निबद्ध सरगमी गतें हैं इनमें जहाँ 'चि' लिखा है उसका अर्थ चिकारी से है।

तानों से युक्त बंदिशें

द्रुत गतों में कुछ ऐसी भी बंदिशें देखी जाती हैं जिनमें गत के किसी भाग में ४,८, या १२ मात्रा में तानों का चलन दर्शाया जाता है, इसकी लय गत के बोलों से दूनी हो जाती है इसलिए ऐसी गतों को "ठाह दूनी" लय की गतें भी कह सकते हैं। या कुछ बंदिशें ऐसी भी होती हैं जिसके बोल गत के किसी भाग में घटाकर उसकी लय को कम कर दिया जाये इसे भी ठाह–दूनी लय की गत कहते हैं। ऐसी गतों के उदाहरण राग भैरव तथा अहिर भैरव में निम्न प्रस्तुत है–

राग भैरव — तीनताल

स्थाई

धनी संनी धनी धप | धप मप मग -म

दारा दारा दारा दारा | दारा दारा दादा ऽर

0 3

ध - प ग | - म रे स | नी सस स ग | - म प ध

दा ऽ रा दा | ऽ रदा दा रा | दा दिर दा दा | ऽ रदा दा रा

x 2 0 3

प धध नीनी संसं | नी नीध -ध प

दा दिर दिर दिर | दाऽ रदा ऽर दा

x 2

अंतरा

म मम म प | - प धध धध

दा दिर दा दा | ऽ रदा दिर दिर

0 3

नी- नीसं -सं संसं | नी रेंरें सं सं | सं रेंरें गंगं रेंरें | सां- संनी -नी धप

दाऽ रदा ऽर दिर | दा दिर दा रा | दा दिर दिर दिर | दाऽ रदा ऽर दिर

x 2 0 3

धनी संनी धनी धप | धप मप मग रेस

दारा दारा दारा दारा | दारा दारा दारा दारा

x 2

राग अहीर भैरव – तीनताल

स्थाई

सरे	गम	गस	रेग	मप	सरे	गम	पध
दारा	दारा	दादा	रादा	रादा	दारा	दारा	दारा
0				3			

नी	-	ध	-	प	मम	ग	रे
दा	ऽ	दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा
x				2			

मंझा

सरे	गम	गस	रेग	मप	सरे	गम	पध
दारा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा	दारा
0				3			

नी	-	ध	-	प	मम	प	ध	नी	सां	-	ध	-	नी	सां	रें
दा	ऽ	दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	-	दा	-	रा	दा	रा
x				2				0				3			

सां-	संनी	-नी	ध	प	मम	ग	रे
दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2			

अंतरा

प	पप	ध	नी	सां	सां	ध	नी
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
0				3			

सां	रेंरें	गंगं	रेंरें	सां-	संनी	-नी	सां-	गं	रें	-रें	सां	नी	ध	-ध	प
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा-	दा	दा	-र	दा	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

धनी	संप	धनी	मप	|	धग	मप	गम	गरे
दारा	दादा	रादा	दारा	|	दादा	रादा	दारा	दारा
x					2			

राग भैरव की गत ख़ाली से प्रारंभ हुई है। इसमें दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है। जबकि राग अहिर भैरव की गत में एक आवर्तन की स्थाई, दो आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा है। दोनों ही गतों में आठ मात्रा के मुखड़े में तान का चलन है तथा अंतरे की अंतिम आठ मात्राओं में तान का चलन दर्शाया गया है।

दो मुंही गतें

रज़ाखानी गतों में कुछ ऐसी गतें भी पायी जाती है जिनमें स्थाई की दो आवृत्तियाँ सदैव साथ बजाते है तथा प्रत्येक आवृत्ति की पहली मात्रा पर आने वाले स्वरों को सम माना जा सकता है अर्थात् जिसकी स्थाई में दो सम स्थान आते हों उन्हें "दो मुंही" अर्थात् दो मुंह वाली गत कहते है ऐसी गतें सुनने में बहुत अच्छी लगती है। इसका एक उदाहरण राग अहिर भैरव में निम्न है जो मैनें अपने गुरू जी से प्राप्त की है।

राग अहिर भैरव – तीनताल

स्थाई

दो मुंही गत

ग	-ग	ग	रे	|	-रे	स	ग	-ग	|	ग	रे	-रे	स	|	-	ध	-	नी
दा	-र	दा	द्रा	|	-र	दा	द्रा	-र	|	दा	दा	-र	दा	|	-	दा	-	रा
x					2					0					3			

रे	<	<	ग	|	-ग	म	नी	ध	|	प	मम	गग	मम	|	ग	गरे	-रे	सा
दा	-	-	दा	|	-र	दा	दा	रा	|	दा	दिर	दिर	दिर	|	दा	रदा	-र	दा
x					2					0					3			

मंझा

ध	नीनी	धध	नी	-नी	रे	स	रे	ग	मम	पप	गग	म-	मध	-ध	नी
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

सां-	-नी	-नी	ध	प	नीनी	धध	पप	म	ग	पप	मम	ग	गरे	-रे	सा
दा-	-दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अंतरा

म	पप	ध	नी	सां	-	ध	नी	सां	रेंरें	गंगं	रेंरें	सां-	संध	-ध	नी
दा	दिर	दा	रा	दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

सां	रेंरें	गंगं	नी	-नी	सां	ध	नीनी	संसं	प	-प	ध	प	धध	नी	रें
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

सां-	संनी	-नी	ध	प	नीनी	ध	प	म	पप	गग	मम	ग-	गरे	-रे	सा
दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

भ्रमात्मक गतें

तंत्र वाद्यों में कुछ गतें इस प्रकार की होती हैं जो भ्रम उत्पन्न करती है यहाँ तबला (संगत) वादक ठीक तरह से सम का स्थान नहीं समझ पाते और किसी और मात्रा पर सम दिखा जाते है या कुछ गतों में बोलों का गठन इस प्रकार का होता है कि तबला वादक उनको भिन्न ताल समझ बैठता है ऐसी गतें प्रचार में कम होती है क्योंकि यह केवल एक दूसरे के लिए भ्रम पैदा करती है। यहां एक उदाहरण राग देवरंजनी में इस प्रकार है—

राग देवरंजनी – तीनताल[१]

स्थाई

											म	सस	सस	म	-म
											दा	दिर	दिर	दा	ऽर
												3			
म	प	प	ध	-	-	म	-म	प	म	स	ध	मम	प	प	ध
दा	दा	रा	दा	ऽ	ऽ	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा
x				2				0				3			
धसा	-स	सा	सां-	सांनी	-नी	ध-	धप	-प	म	सा					
रदा	ऽर	दा	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	रा					
x				2				0							

अंतरा

											म	प	ध	-ध	नी
											दा	रा	दा	ऽर	दा
												3			
सां	-	-	नी	ध	नीनी	संसं	नीनी	ध-	मप	-प	सा	धध	सा	म	मम
दा	ऽ	ऽ	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दिर	दा	दा	दिर
x				2				0				3			
प	म	प	सां-	संनी	-नी	ध-	धप	-प	म	स					
दा	दा	रा	दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	रा					
x				2				0							

राग देवरंजनी की गत में मध्यम स्वर पर सम है। जबकि बोलों का संयोजन इस तरह है कि तबला वादक चौथी मात्रा पर सम समझेगा। इसके अतिरिक्त इस बंदिश में सप्तक उछाल भी देखने को मिलता है।

---

१. स्वनिर्मित बंदिश

राग विभास – तीनताल[१]

स्थाई

												स	गग	प	<
												दा	दिर	दा	ऽ
												3			
प	ध	<	प	प	ग	रेरे	गग	पप	ग	-रे	सा	सा	धध	सा	<
दा	दा	ऽ	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	ऽ
x				2				0				3			
सा	रे	<	सा	रे	ग	पप	धध	पप	ग	-रे	सा				
दा	दा	ऽ	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	-र	दा				
x				2				0							

अंतरा

												ध	धध	प	<
												दा	दिर	दा	ऽ
												3			
ध	सां	<	सां	सां	रें	<	रेंरें	गंगं	रें	-रें	सां	सां	संसं	ध	<
दा	दा	ऽ	दा	रा	दा	ऽ	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	ऽ
x				2				0				3			
प	ध	<	प	प	ग	पप	धध	पप	ग	-रे	सा				
दा	दा	ऽ	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	-र	दा				
x				2				0							

भ्रमात्मक बंदिशों में ही राग विभास की यह बंदिश है इसमें तबला वादक दूसरी मात्रा पर सम रखना चाहेगा। इस तरह की बंदिशें प्रचलित नहीं हैं क्योंकि ऐसी बंदिशें केवल भ्रम पैदा करती है। यह बंदिश भी शोधकर्त्ता की स्वनिर्मित गत है।

---

१. स्वनिर्मित बंदिश

विभिन्न मात्राओं से प्रारंभ होने वाली गतें

भैरव थाट की रागों में प्रयुक्त द्रुत लय की बंदिशों का विश्लेषण करते समय गतों के प्रारंभिक स्थान में विविधता के कारण हमें उनके बोलों के संयोजन में भी विविधता देखने को मिलती है। नीचे भिन्न–भिन्न मात्राओं से प्रारंभ होने वाली गतों का विश्लेषण अलग–अलग प्रस्तुत किया गया है। बंदिशों की स्वर लिपि को देखने से किसी गत की शैली का पूरा–पूरा अन्दाजा तो नहीं लग पाता है फिर भी उनके बोलों के गढ़न एवं बोलों के संयोजन को देखते हुए कुछ हद तक उस गत रचना के बारे में गायकी या तंत्र अंग के परिपेक्ष्य में शैलीगत आभास प्राप्त हो जाता है।

सम से प्रारंभ होने वाली बंदिशों के उदाहरण

राग भैरव – तीनताल[१]

स्थाई

प	गग	मम	(नी)ध	-ध	ध	प	म	रे	गग	मम	पप	म	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			
ध	नीनी	ध	सा	-सा	रे	सा	-	ग	मम	पप	गग	म	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	-	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अंतरा

प	ग	म	ध	-ध	नी	सां	-	-	रेंरें	रेंरें	गंगं	रें	रेंसां	-सं	सां
दा	रा	दा	दा	-र	दा	दा	-	-	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

---

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /३१६

धु	नीनी	संसं,	म	पप	धुधु,	ग	मम	पप,	रे	गग	मम	रे	रेस	-सा	सां
दा	दिर	दिर,	दा	दिर	दिर,	दा	दिर	दिर,	दा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

राग विभास – तीनताल[१]

स्थाई

सां-	-सां	सां-	धु-	-धु	धु	प	प	ग	पप	धुधु	पप	ग-	पग	-रे	सा
दा-	-र	दा-	दा-	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

स	धुधु	स	रे	ग	पप	धु	प	धु	पप	गग	पप	ग-	पग	-रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

अंतरा

ग	पप	प	धु	-	धुधु	सां	सां	सां	रेंरें	गंगं	रेंरें	सां-	संधु	-धु	प
दा	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

ग	पप	धु	प	धु	सांसां	धु	प	ग	पप	धु	प	ग	रेरे	सा	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

राग नट भैरव – तीनताल[२]

स्थाई

धु	-धु	धु	प	-प	धु	म	प	ग	मम	पप	गग	म-	मरे	-रे	सा
दा	-र	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

---

१. डा० रश्मि दीक्षित प्रवक्ता संगीत विभाग, इलाहाबाद विश्वविद्यालय से प्राप्त

२. डा० साहित्य कुमार नाहर जी से प्राप्त बंदिश

X				2				0				3			
नी़	धध	नी़	सा	रे	गग	म	प	ग	मम	धध	नीनी	ध-	धप	-प	म
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा

अंतरा

								0				3			
								म	पप	पप	ध	-ध	ध	पप	धध
								दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दिर	दिर

X				2				0				3			
सां-	सांसां	-सां	सां	नी	रेंरें	सां	सां	ध	नीनी	सां	रें	गं	मंमं	रें	सां
दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा

X				2				0				3			
रें-	रेंसां	-सां	नी	ध	प	गग	मम	रें-	रेंनी़	-नी़	सा	<	रे	ग	म
दा-	रदा	-र	दा	दा	रा	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	<	दा	रा	दा

राग भैरव — तीनताल[१]

स्थाई

X				2				0				3			
													म		
ध़	-ध़	नी़	स	-स	स	ध़	-ध़	नी़	स	-	रे	स	-ग	-ग	म
दा	-र	दा	दा	-र	दा	दा	-र	दा	दा	-	दा	रा	-दा	-र	दा

X				2				0				3			
नी												ग			
ध	-	ध	प	म	पप	गग	मम	रे	गग	मम	पप	म	मरे	-रे	सा
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा

१. तंत्रीनाद — डा० लालमणि मिश्र, पृ० /३१५

अंतरा

			नी												
ग	मम	मम	ध	-ध	नी	सां	-	<	रेंरें	गंगं	मंमं	रें	रेंसां	-सां	सां
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	-	-	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

			ध												
ध	नीनी	संसं	रें	-रें	सां	ध	प	म	पप	गग	मम	रे	रेसा	-सा	सा
दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

सम से प्रारंभ होने वाली बंदिशों के विश्लेषण से ज्ञात होता है कि १६ मात्रा में बोलों के संयोजन में विविधता है। साथ ही अंतरे के उठान में भी कहीं भिन्नता दिखाई देती है जैसे राग नट भैरव में अंतरे का उठान खाली से है जबकि अन्य में सम से ही है।

दूसरी मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिश का उदाहरण

राग भैरव — तीनताल

स्थाई

-	धध	प	ध	-	पप	म	प	-	मम	गग	मम	रे	रेस	-सा	सा
-	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	-	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

ध	नीनी	सस	गग	मम	धध	नीनी	संसं	ध	धप	-प	म	मग	-ग	रे	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

अंतरा

-	मम	ग	म	-	धध	प	ध	-	संसं	नीनी	संसं	रें	रेंसां	-सां	सां
-	दिर	दा	रा	-	दिर	दा	रा	-	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

ध	-गंगं	-गं	रें	रेंसां	-सां	नी	सां	ध	-पप	-प	म	मग	-ग	रे	सा
दा	-द्रा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा	दा	-द्रा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

दूसरी मात्रा से प्रारंभ होने वाली राग भैरव की यह गत विषम रूपी सम का ज्वलन्त उदाहरण है। ऐसी गतें बहुत कम उपलब्ध है। प्रस्तुत बंदिश में प्रत्येक विभाग की पहली मात्रा पर खाली छोड़ दिया गया है।

पाँचवी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गत का उदाहरण

राग गौरी – तीनताल[१]

स्थाई

				ग	मम	पप	मम	ग-	गरे	-रे	सा	नी	नी	स	रे
				दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दा	रा
				2				0				3			

ग	-	-	-	ग	मम	पप	मम	ध-	धम	-म	प	ध	नीनी	सां	नी
दा	ऽ	ऽ	ऽ	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

ध	पप	म	प
दा	दिर	दा	रा
x			

---

१. श्रीमती सरोज नारायण – भूतपूर्व प्रवक्ता, संगीत विभाग, ई०वि०वि०

अंतरा

				म	मम	प	ध	नी	नीनी	सं	सं	नी	संसं	रेंरें	गंगं
				दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर
				2				0				3			
रें-	रेंसं	-नी	सां-	नी	धध	प	म	ग	मम	ग	रे	स	नीनी	धध	नीनी
दाऽ	रदा	ऽर	दाऽ	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			
स-	सग	-ग	म												
दाऽ	रदा	ऽर	दा												
x															

पांचवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली राग गौरी की बंदिश में दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है, 'तथा यह गायकी अंग प्रधान गत है।

सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशों के उदाहरण

राग भैरव – तीनताल[१]

स्थाई

														मं	
						गग	मम	रे	रेस	-स	नी	सा	-ग	-ग	म
						दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	रा	-दा	-र	दा
								0				3			
नी															
ध	-	ध	प	म	पप										
दा	-	दा	रा	दा	दिर										
x				2											

१. तंत्रीनाद – डा० लालमणि मिश्र, पृ० /३१७

मांझा

						गग	मम	रे	रेस	-स	नी	स	-ध	-ध	नी
						दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	रा	-दा	-र	दा
								0				3			

स	-स	स	रेरे	नी	स	गग	मम	प	पग	-ग	म	ध	नीनी	संसं	रेंरें
दा	-र	दा	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			

सां	संध	-ध	प	पम	-म
दा	रदा	-र	दा	रदा	-र
x				2	

अंतरा

										नी					
								ग	मम	मम	ध	-ध	नी	सां	-
								दा	दिर	दिर	दा	-र	दा	दा	-
								0				3			

-	रें	गंगं	मंमं	रें	रेंसां	-सां	सां	ध	धगं	-गं	रें	रेंसां	-सां	ध	नी
-	दा	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	रदा	-र	दा	रदा	-र	दा	रा
x				2				0				3			

	नी				
सां	संध	-ध	प	पम	-म
दा	रदा	-र	दा	रदा	-र
x				2	

राग अहीर भैरव — तीनताल[१]

स्थाई

						पप	मम	ग-	गरे	-रे	सा	-	ध़	-	नी़
						दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दा	ऽ	दा	ऽ	रदा
								0				3			

रे	-	-	ग	-	म	प	ध	नी	संसं	धध	नीनी	ध	प	-	म
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽ	रदा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	ऽ	रदा
x				2				0				3			

पप	मम	ग	रे	-	स
दिर	दिर	दा	दा	ऽ	रदा
x				2	

अंतरा

								म	मम	म	ध	-	नी	ध	नी
								दा	दिर	दा	दा	ऽ	रदा	दा	रा
								0				3			

सां	-	सां	सां	ध	नीनी	रें	सां	सां	रेंरें	गंगं	मंमं	गं-	गंरें	-रें	संसं
दा	ऽ	दा	रा	वा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽर	दिर
x				2				0				3			

नी-	नीध	-ध	मम	ग	म
दाऽ	रदा	ऽर	दिर	दा	रा
x				2	

---

१. श्रीमती सरोज नारायण — भूतपूर्व प्रवक्ता, संगीत विभाग, ई०वि०वि०

राग रामकली – तीनताल

स्थाई

गग	मम	ग-	गरे	-रे	सा	ग	मम	प	प
दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
		0				3			

ध	<	ध	पप	मं	प	ग	मम	रे	सा	नी	सस	गग	म	ध	प
दा	<	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दा	रा	दा
x				2				0				3			

मं	पप	धध	नी	ध	प
दा	दिर	दिर	दा	दा	रा
x				2	

अंतरा

म	पप	पप	ध	<	धध	नीनी	नीनी
दा	दिर	दिर	दा	<	दिर	दिर	दिर
0				3			

सां-	सांसां	-सां	सां	नी	रेंरें	सां	सां	नी	सांसां	गंगं	रेंरें	सां-	संनी	-नी	ध
दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0				3			

प	मंमं	पप	ग	म	प
दा	दिर	दिर	दा	दा	रा
x				2	

राग गुणकली – तीनताल[1]

स्थाई

						प	ध	प	म	-रे	रे	स	ध	ध	ध
						दिर	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
								0				3			

सा	-	-	रे	-म	म	प	प	ध	रें	सां	ध	प	म	-प	प
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽर	दा	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर	दा	दा	ऽर	दा
x				2				0				3			

धसां	सां	-	ध	-प	म
दाऽ	रा	ऽ	दा	ऽर	दा
x				2	

अंतरा

म	प	ध	प	-सां	सां	सां	सां	ध	सां	रें	मं	रें	सां	-सां	सां
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

सां	रें	सां	ध	-प	प	म	म	रे	म	प	म	रे	ध	-सा	सा
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

सा	-	-	रे	-म	म
दा	ऽ	ऽ	दा	ऽर	दा
x				2	

सितार एवं सरोद पर बजने वाली बंदिशों में सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें सबसे अधिक प्रचलन में है। ऐसी गतों के उठान या मुखड़े की प्रारंभिक दो मात्राएं अधिकतर दिर दिर से ही प्रारंभ की जाती है लेकिन आगे के बोलों में भिन्नता दिखाई देती है। राग भैरव की बंदिश में एक

---

१. संगीत – भैरव अंक, जनवरी १९५५ पृ० /१४४

आवर्तन की स्थाई दो आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा है। रामकली में दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा है। राग गुणकली में दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अन्तरा है। राग गुणकली में अंतरे का उठान सम से है जबकि अन्य गतों में अंतरे का उठान खाली से है। इसके अतिरिक्त राग गुणकली तथा अहिर भैरव की गतें गायकी अंग से प्रभावित है जबकि अन्य तंत्र अंग प्रधान गतें हैं।

नवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के उदाहरण

राग अहीर भैरव – तीनताल[1]

स्थाई

(म) रे	मम	गग	रे	-	सा	गग	पप
दा	दिर	दिर	दा	ऽ	दा	दिर	दिर
0				3			

म	-	(ध) प	गग	म	ग	रे	स	ध़	नी़	प़	स	रे	सा	ग	म
दा	ऽ	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	ऽ	र्दा	दा	ऽ	र्दा	दा	रा
x				2				0				3			

प	ध	नी	गग	म	गग	रे	सा
दा	रा	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा
x				2			

अंतरा

पम	पप	सां	सां	सां	रेंरें	सां	सां
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
0				3			

१. संगीत — भैरव अंक, जनवरी १९५५, पृ० /१२७, श्री जी० एन० गोस्वामी की बंदिश

रें	गंगं	मंमं	पंपं	मं	गरें	-रें	-सां	धध	नीनी	ध	नी	प	प	ध	म
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	ऽर्दा	दिर	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2				0				3			

रे	गग	प	म	प	ग (म)	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	रा
x				2			

राग भैरव – तीनताल[1]

स्थाई

स	धध	प	ध	म	पप	ग	म
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
0				3			

(नी) ध	-	प	म	ग	मम	रे	स
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2			

मांझा

नी	सस	ध	नी	स	-	रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	-	दा	रा
0				3			

ग	मम	पप	गग	म	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2			

१. तंत्रीनाद — डा० लालमणि मिश्र पृ० /३१४

अंतरा

											नी				
								ग	मम	मम	ध	-	नी	सां	-
								दा	दिर	दिर	दा	-	दा	रा	-
								0				3			

ध	नीनी	संसं	रेंरें	सं	संनी	-नी	सां	ध	नीनी	सां	ध	-ध	प	म	प
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा
x				2				0				3			

ग	मम	पप	गग	म	मरे	-रे	स
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2			

राग रामकली – तीनताल

स्थाई

								ध	प	-	ध	म	पप	ग	म
								दा	दा	ऽ	रा	दा	दिर	दा	रा
								0				3			

ध	-	-	प	ग	मम	रे	सा	प	मम	प	ध	नी	धध	प	ध
दा	<	<	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

म	पप	गग	मम	ग	गरे	-रे	सस
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दिर
x				2			

अंतरा

								प	धध	प	म	प	धध	सां	नी
								दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
								0				3			

सां	-	ध	नी	सां	रेंरें	सां	सां	गं	गंरे	-रें	संनी	ध	नीनी	धध	पप
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रदा	-र	दिर	दा	दिर	दिर	दिर
x				2				0				3			

म	पप	गग	मम	ग	-गरे	-रे	सासा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दिर
x				2			

राग गुणकली – तीनताल

स्थाई

स	रेरे	मम	पप	ध-	धसां	-सां	सां
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
0				3			

ध	-	प	मम	रे	रेसा	-सा	सा	ध	धध	सा	-	रे	रेरे	सा	-
द्रा	ऽ	दा	दिर	दा	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	-	दा	दिर	दा	-
x				2				0				3			

रे	गग	पप	धध	प-	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2			

अंतरा

प	पप	ध	ध	सां	रेंरें	सां	सां
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
0				3			

रें	मंमं	पंपं	मंमं	रें-	रेंसां	-सां	सां	ध	धध	रें	रें	सं	संसं	ध	प
दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

म	पप	धध	पप	म	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा
x				2			

राग जोगिया – तीनताल

स्थाई

सा	रेरे	रे	म	<	प	-ध	ध
दा	दिर	दा	रा	ऽ	दा	-र	दा
0				3			

सां	<	<	<	रें	संसं	नी	सां	-ध	ध	म	प	म	पप	ध	सां
दा	ऽ	ऽ	ऽ	दा	दिर	दा	रा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

नी	ध	मम	पप	म	रे	-सा	सा
दा	रा	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2			

अंतरा

म	पप	प	ध	-सां	सां	सां	सां	ध	संसं	रेंरें	मंमं	रें	सां	-नी	सां
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

रें	नीनी	सां	ध	-प	प	म	प	म	पप	ध	सां	नी	ध	मम	पप
दा	दिर	दा	दा	-र	दा	दा	रा	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दिर	दिर
x				2				0				3			

म	पप	धध	पप	म	रे	-सा	सा
दा	दिर	दिर	दिर	दा	दा	-र	दा
x				2			

सितार एवं सरोद में प्रयुक्त बंदिशों का विश्लेषण करते समय हम यह अनुभव करते हैं कि सातवीं मात्रा के समान ही खाली अथवा नवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशों की भी प्रधानता है। राग अहिर भैरव की गत श्री जे० एन० गोस्वामी जी की है। इसमें मींड एवं घसीट का प्रदर्शन दिखाया है। यह तंत्र अंग की गत है। राग भैरव की गत में एक आवर्तन की स्थाई एक आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा बताया है। इसके अतिरिक्त राग अहीर भैरव, राग भैरव, राग रामकली, राग गुणकली तथा राग जोगिया इन सभी नवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली रागों की गतों में आठ मात्रे के मुखड़े के बोलों में विविधता दिखाई देती है।

दसवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशो के उदाहरण

राग नट भैरव – तीनताल[१]

स्थाई

								-	सा	ग	म	ग	म	रे	सा
								0				3			

ग			ग												
रे	-	ग	रे	-	ग	म	प	ग	म	ध	-	नी	ध	सां	नी
x				2				0				3			

रें	सां	नी	ध	प	म	ग	म
x				2			

अंतरा

								-	प	म	प	ग	म	नी	ध
								0				3			

सां	-	सां	-	नी	रें	सां	-	ध	नी	रें	गं	-	मं	रें	सां
x				2				0				3			

नी	रें	सां	नी	ध	प	म	ग
x				2			

१. संगीत–भैरव अंक, जनवरी, १९५५ पृ० /१५०

दसवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली राग नट भैरव की गत पं० रवि शंकर की गत है। इसमें स्वर दिये है बोल नहीं। यह गायकी अंग की वायलिन एवं सरोद पर बजाने वाली गत है।

बारहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशों के उदाहरण

राग मलयमारूतम — तीनताल[१]

स्थाई

											ग	प	-ध	-नी	ध-
											दा	रा	ऽदा	ऽर	दाऽ
												3			
सां	-	-	नी	ध-	पप	प	ध	ग	-	प	ग	-	पप	ग	रे
दा	-	-	दा	रा-	द्रिर	दा	रा	दा	-	रा	दा	-	दिर	दा	रा
x				2				0				3			
स	-	-	गप	धनी	ध-	धनी	सं,ध	-प	ग-	प-					
दा	-	-	दिर	दिर	दाऽ	दारा	दा,रा	ऽर	दाऽ	राऽ					
x				2				0							

अंतरा

											ग	प	-ध	-नी	ध-
											दा	रा	ऽदा	ऽर	दाऽ
												3			
सं	-	-	रेंरें	सं	रेंरें	गं	पं	गं	रें	सां	सां	रेंरें	सां	ध	-सां
दा	ऽ	ऽ	दिर	दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दा	दिर	दा	दा	ऽर
x				2				0				3			

१. संगीत — जुलाई, १९९९ पृ० /५६

सां	नी	ध	गप	धनी	ध-	धनी	संध	-प	ग-	प-
दा	दा	रा	दिर	दिर	दाऽ	दारा	दारा	ऽर	दाऽ	राऽ
x				2				0		

राग भैरव — तीनताल[1]

स्थाई

ध	प	ग	-ग	ग
दा	रा	दा	-र	दा
	3			

नि (कण)

ध	-	ध	प	म	पप	गग	मम	रे	रेस	-स
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x				2				0		

मांझा

ध	-	स	-स	रे
दा	-	दा	-र	दा
	3			

स	-	-	ध	पंप	मम	गग	मम	रे	रेस	-स
दा	-	-	दा	दिर	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x				2				0		

अंतरा

ग	म	ध	-ध	नी
दा	रा	दा	-र	दा
	3			

१. तंत्रीनाद — डा० लालमणि मिश्र पृ० /३१३

सं	-	सां	सां	ध	नीनी	संसं	रेंरें	सां	संसं	-सं	गं	मं	रें	-रें	सां
दा	-	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र	दा	रा	दा	-र	दा
x				2				0				3			

नी	सां	ध	प	म	पप	गग	मम	रे	रेस	-स
दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा	रदा	-र
x				2				0		

बारहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें अधिकांशतः गायकी अंग से प्रभावित होती है क्योंकि ख्याल शैली की बंदिशों में बारहवीं मात्रा से उठान बहुत प्रचलित है। यहाँ बारहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली दो गतें राग मलयमारूतम तथा राग भैरव में दी है। राग मलयमारूतम दक्षिणी संगीत में प्रचलित है उत्तर भारतीय संगीत में इसका प्रचलन अधिक नहीं है। इस बंदिश में दो आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा दिया है जबकि राग भैरव में एक आवर्तन की स्थाई, एक आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अंतरा है।

तेरहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों का उदाहरण

राग जोगिया – तीनताल[१]

स्थाई

												रे	मम	प	ध
												दा	दिर	दा	रा
												3			
सां	<	नी	ध	मं	पप	धध	पप	म-	मरे	-रे	सा	नी	धध	प	ध
दा	<	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

१. संगीतिका – भगवतशरण शर्मा, पृ० /२२

सा-	सरे	-रे	सा	रे	मम	पध	मप	म-	मरे	-रे	सा
दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0			

अंतरा

म	मम	प	ध
दा	दिर	दा	रा
3			

सां	-सां	रें	सां	ध	संसं	रेंरें	मंमं	रें-	रेंसां	-सां	सां	नी	धध	प	ध
दा	-र	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा	दा	दिर	दा	रा
x				2				0				3			

म	पप	ध	प	म	रेरे	मम	पप	म-	मरे	-रे	सा
दा	दिर	दा	रा	दा	दिर	दिर	दिर	दा-	रदा	-र	दा
x				2				0			

चौदहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गत का उदाहरण

राग कबीर भैरव — तीनताल[१]

स्थाई

	नी		
-	धरें	-सं	नी-
ऽ	दिर	ऽदा	राऽ
3			

सां-	-नी	ध-	म-	-	सरे	-ग	म-	रे	रे	सा	-	-	सरे	-ग	म-
दाऽ	ऽरा	दाऽ	राऽ	ऽ	दिर	ऽदा	राऽ	दा	रा	दा	ऽ	ऽ	दिर	ऽदा	राऽ
x				2				0				3			

---

१. संगीत — जुलाई–१९६६, पृ० /५४

रे	रे	सा	-	-	पध	नीरें	संनी	सां-	नीध	-म	प
दा	रा	दा	ऽ	ऽ	दिर	दिर	दिर	दाऽ	रदा	ऽरा	दाऽ
x				2				0			

अंतरा

-	मम	-प	ध
ऽ	दिर	ऽदा	राऽ
3			

सां	-	सां	सां	-	संरें	-गं	मं	रें	रें	सां	-	-	रेंसं	-रें	-सां
दा	ऽ	दा	रा	ऽ	दिर	ऽदा	रा	दा	रा	दा	ऽ	ऽ	दिर	ऽदा	राऽ
x				2				0				3			

नी	धनी	-प	ध-	म	पग	-म	-म	रे	रे	सा	-	-
दा	दारा	ऽदा	राऽ	दा	रदा	ऽरा	दाऽ	दा	रा	दा	-	-
x				2				0				3

चौदहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली राग कबीर भैरव की गत अल्लादिया खां के घराने की गत है। यह तंत्र अंग की बंदिश है तथा इसमें क्लिष्ट बोलों का प्रयोग हुआ है। इसके साथ ही इसमें गींड का काम अधिक दर्शाया गया है। यह राग अप्रचलित राग है। चौदहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें बहुत कम पायी जाती है।

राग विभास — झपताल[१]

स्थाई

ग	गरे	-रे	सा	सरे	-रे	ग	पप	ध	<
दा	रदा	ऽर	दा	रदा	-र	दा	दिर	दा	ऽ
2			0		3			x	

१. संगीत — सितंबर, १९८० पृ० /२५

पप	संसं	सां	ध	प	ग	-ग	प	धध	पप
दिर	दिर	दा	ऽ	रा	दा	ऽर	दा	दिर	दिर
2			0		3			x	

अंतरा

पप	धध	प	-प	ग	प	-प	ध	सां	<
दिर	दिर	दा	ऽर	दा	दा	ऽर	दा	रा	ऽ
2			0		3			x	

ध	सां	<	रेंरें	गं	पं	गंगं	रेंरें	सां	ध
दा	रा	ऽ	दिर	दा	रा	दिर	दिर	दा	रा
2			0		3			x	

पप	संसं	सां	ध	प	ग	-ग	प	धध	पप
दिर	दिर	दा	ऽ	रा	दा	ऽर	दा	दिर	दिर
2			0		3			x	

गत का प्रस्तार

(१)

ध	<	<	पप	ग	प	-प	ग	रे	<
दा	ऽ	ऽ	दिर	दा	दा	ऽर	दा	रा	<
x		2			0		3		

सा	रे	ग	पप	ध	<	पप	ध	<	पप
दा	रा	दा	दिर	दा	ऽ	दिर	दा	<	दिर
x		2			0		3		

(२)

ध	<	पप	ग	प	ध	<	(ध)प	ध	पप
दा	ऽ	दिर	दा	रा	दा	ऽ	रा	दा	दिर
x		2			0		3		

प ग	प	ग	ध	<	प	सां	ध	<	प
दा	रा	दा	दा	ऽ	रा	दा	दा	ऽ	रा
x		2			0		3		
ग	रेरे	ग	प	ध	प	ध	<	सा	रे
दा	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	ऽ	रा	दा
x		2			0		3		
ग	प	ध	<	<	प	ध	<	<	प
दा	रा	दा	ऽ	ऽ	रा	दा	ऽ	ऽ	रा
x		2			0		3		

राग विभास की झपताल में निबद्ध बंदिश का मुखड़ा ८ मात्रा का है। बंदिश का आरंभ तीसरी मात्रा से है। इसमें बंदिश के साथ गत का प्रस्तार भी दिया गया हैं।

उपसंहार

भारतीय संगीत में वाद्यों पर प्रकाश डालते है तो हम यह पाते हैं कि वाद्यों का जन्म प्रारंभ में नैसर्गिक ध्वनियों के अनुकरण तथा अन्य चेष्टाओं के परिणामस्वरूप हुआ था। समयानुसार वाद्यों के स्वरूप में परिवर्तन होते रहे। संगीत के मूल तत्वों की दृष्टि से वाद्य कला यथार्थतः संगीत की पूर्णरूपेण प्रतिनिधि कला है। इसमें स्वर तथा लय का ही एकक्षत्र प्राधान्य है।

संगीत के द्वारा उत्कृष्ट अभिव्यंजना का जितना अधिक विस्तार वाद्य संगीत में संभव है उतना संभवतः गान एवं नृत्य में नहीं है। वाद्य चाहे वह जिस प्रकार का हो, एक विशेष संकेत प्रदान करता है जो श्रोताओं को उससे सम्बद्ध वस्तु स्थिति का स्पष्ट ज्ञान करा देता है। वाद्यों की सर्वाधिक महत्ता है शास्त्रीय संगीत की विवेचना में उसका सहयोग। स्वरोत्पत्ति, स्वर स्थान का स्थिरीकरण, स्वरान्तरालों की नाप जोख आदि कार्य बिना वाद्यों के पूरे नहीं हो सकते।

वैदिक काल से लेकर महर्षि भरत के समय तक संगीत वाद्यों का कोई निश्चित वर्गीकरण प्राप्त नहीं होता यद्यपि कि इसके पूर्व के काल में विभिन्न प्रकार के वाद्यों के प्रचलन का उल्लेख प्राप्त होता है। सर्वप्रथम भरत ने ही नाट्यशास्त्र में वाद्यों को चार प्रकारों तत्, अवनद्ध, घन एवं सुषिर में वर्गीकृत किया है। भरत के इस चर्तुविध वर्गीकरण को अनेक परवर्ती आचार्यो ने स्वीकार किया है।

प्राचीन भारत में बहुत से तंत्रीवाद्य प्रचलित थे जिनमें से बहुत कम आजकल प्रचार में है। वैदिक युग में तंत्रीवाद्यों के लिए वीणा सामान्य संज्ञा थी। आज हम जिस प्रकार के तंत्रीवाद्यों को देखते है उनका यह रूप सहस्त्रों वर्षो के क्रमिक विकास का परिणाम है। इस वर्ग के वाद्यों में आज रूद्रवीणा (बीन), विचित्र वीणा, सितार, सरोद, रबाब, सुरसिंगार, सुरबहार जैसे वाद्य प्रमुख है जो वनावट तथा वादन शैली दोनों दृष्टियों से मध्ययुगीन वाद्यों के रूपान्तर माने जा सकते है।

रूपात्मक सौन्दर्य, नादात्मक माधुर्य, और कलात्मक अभिव्यक्ति की व्यापक क्षमता तंत्री वाद्यों के प्रमुख गुण है। आधुनिक समय में सर्वाधिक प्रचलित तंत्र वाद्यों में सितार एवं सरोद प्राचीन वीणाओं के संशोधित और परिवर्तित रूप ही है। प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में मुख्य रूप से इन्हीं वाद्यों की वादन शैली तथा उसमें काफी एवं भैरव थाट के रागों में प्रयुक्त बन्दिशों (गतों) का विश्लेषणात्मक अध्ययन किया गया है।

प्राचीन काल में तत् वाद्यों की वादन—सामग्री प्रायः वही होती थी जिसका प्रयोग गान में होता था। जब वीणा के स्थान पर सितार स्वतंत्र वाद्य के रूप में प्रचार में आया तो उस पर भी ध्रुपद के आधार पर गतों का व्यवहार होता था। शास्त्रकारों का मत है कि शाह सदारंग ने ध्रुपद के आधार पर विलम्बित लय में सितार पर बजने योग्य सर्वप्रथम गत का निर्माण किया। इन्हीं के वंशज उस्ताद मसीतखां से पूर्व तक, इस गत शैली का प्रयोग फिरोज़ खां, खुसरो खां, आदि कलाकारों द्वारा भी किया गया था। उस समय इस गत शैली में यह बन्धन था कि यह केवल किसी एक ही ताल में विशेष रूप से प्रस्तुत की जाती थी। इसमें बोलों का क्रम विधान न था और न ही इस गत शैली को कोई नाम ही प्राप्त था। उस समय तक यह मात्र एक सितार पर बजने वाली गत थी जिसका आधार ध्रुपद का सादा ढ़ाँचा था।

वादन की यह स्थिति अठारहवीं शताब्दी तक विद्यमान रही। अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम तथा उन्नीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक काल से वाद्यों की "गत" नामक एक नई शैली का आविर्भाव हुआ। इसी समय से कुछ वाद्य गान के प्रभाव से पूर्णतः मुक्ति प्राप्त कर सके। सेनीय घराने के उस्ताद मसीत खां ने इसके वादन के बोलों के नियम में सर्वप्रथम बांट विभाजन प्रस्तुत किया। उन्होंने बोलों को "दिर दा दिर दा रा दा दा रा दिर दा दिर दा रा दा दा रा" में बांटकर एक नवीन रूप प्रदान किया। मियां रहीमसेन ने गत के बोलों द्वारा विभिन्न लय में गत को बजाकर सितार वादन पद्धति को और परिष्कृत किया। उनके पुत्र अमृतसेन जी ने इस गत शैली में विभिन्न लयों के प्रयोग के अतिरिक्त इसमें छोटे—छोटे स्वर समूह (फिक्रों) का प्रयोग किया। सेनिया घराने के प्रसिद्ध सितार वादक अमीर खां ने "फिक्रों" की स्वर संख्या बढ़ा दी तथा गत की सीधी आड़ी कहकर गत के बीच में विभिन्न लयों का वादन प्रस्तुत कर सितार वादन पद्धति को और विकसित किया। उस्ताद इमदाद खां ने इस बाज में ध्रुपद शैली के साथ ख्याल शैली का मिश्रण किया।

उपरोक्त विवरण के आधार पर शोधकर्ती इस निष्कर्ष पर पहुँचती है कि मसीतखां से पूर्व रचनाएं (बंदिश) ध्रुपद के सादे ढाँचे पर ही आधारित थी। उसमें बोलों का खास महत्व न था। मसीतखां ने ही सर्वप्रथम इसमें बांट विभाजन, बोल आदि निश्चित कर इसे नया रूप प्रदान किया जो मसीतखानी के नाम से आज भी प्रचलित है। मसीतखानी गत विलंबित लय में प्रस्तुत की जाती है।

सितार, सरोद आदि के वादन में एक दूसरी गत शैली रजाखानी शैली पूर्वांचल में विकसित हुई। इन गतों के निर्माण का श्रेय सेनिया घराने के उस्ताद मुहम्मद गुलाम रज़ा को है। यह

द्रुत लय में प्रस्तुत की जाती है। रज़ाखानी बाज के बोलों के साथ तराना का सामंजस्य दिखाई पड़ता है। इस गत में मिज़राब के निश्चित बोलों के बन्धन न होने से इसकी बन्दिश तथा मुखड़े में विविधता दिखाई पड़ती है। रजाख़ानी गत को वादक सम से, सातवीं मात्रा, खाली आदि से भी प्रारंभ करते है। वर्तमान समय में तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में भी रजाखानी गत बजाने का प्रचार बढ़ रहा है। अन्य तालों की गतों में एकताल अथवा आड़ाचारताल की कूटगत अथवा मिश्रबानी अति सुन्दर होती हैं।

परंपरानुसार मसीतखानी गत १२ वीं मात्रा से शुरू होती है और यह तीनताल में निबद्ध हुआ करती हैं, जब हम इस बात का परीक्षण करते है कि क्या वादक कलाकार विलम्बित लय की बंदिशें उचित ढंग से मसीतखां के द्वारा प्रतिपादित नियम के अनुसार ही बजाते हैं तो पाते है कि कुछ कलाकार दा दा रा कम अधिक करके उसके टुकड़े बना लेते हैं। तीनताल के अतिरिक्त विभिन्न प्रकार की तालों में विलंबित गत की बंदिश बनाते हैं। १० मात्रा, ११ मात्रा, १४ मात्रा में बनाने के लिए कांट छांट करते हैं। शोधकर्त्री की दृष्टि में इस प्रकार की कांट छांट मसीतखानी गत के मूल स्वरूप के अनुसार नहीं है।

हिन्दुस्तानी संगीत में आजकल राग गायन वादन का प्रचार है। संगीतशास्त्र में राग शब्द का प्रयोग मुख्यतः दो अर्थों में मिलता है। सामान्य अर्थ में 'राग' शब्द रंजकता का वाचक माना जाता है और विशेष अर्थ में वह एक ऐसी ध्वन्यात्मक रचना है, जो स्वर तथा भाव दोनों से ही समन्वित है। अनेक संस्कृत ग्रंथकारों ने 'राग' की विविध परिभाषायें दी है। इन परिभाषाओं से यह निष्कर्ष निकलता है कि स्वर वर्ण विभूषित ध्वनि जहाँ नाद के रूप की द्योतक है, वही रंजकता राग की आत्मा है।

रागों के संबंध में जाति संबंधी सिद्धान्त भरतमुनि के काल से ही चले आ रहे है। यह सर्वविदित है कि संगीत का पहला प्रामाणिक ग्रंथ भरतमुनि कृत 'नाट्यशास्त्र' ही माना जाता है। भरत ने अपने समय में प्रचलित समस्त गीत शैलियों को जातियों में विभक्त किया। मतंग के अनुसार—श्रुति, ग्रह, स्वर आदि के समूह से जिसकी रचना होती है उसे जाति कहते है। अतः स्पष्ट है कि राग कोई नवीन शैली नही है वरन् जाति का ही विकसित रूप है।

संगीत मनीषियों द्वारा 'राग' को विकसित अवस्था तक पहुँचाने के फलस्वरूप कुछ समानता रखने वाले रागों के अलग—अलग वर्ग बना दिये गए। रागों का यह वर्गीकरण प्राचीनकाल से

लेकर आजतक क्रमशः चलता ही आ रहा है। प्राचीन काल से अब तक राग वर्गीकरण की अनेक पद्धतियों का जन्म, विकास और ह्रास हुआ। भारतीय संगीत के इतिहास में मुख्य राग वर्गीकरणों का क्रमानुसार विवरण इस प्रकार है – जाति वर्गीकरण, ग्राम राग वर्गीकरण, रत्नाकर के दस–विध राग वर्गीकरण, शुद्ध, छायालग व संकीर्ण राग वर्गीकरण, समय के आधार पर राग वर्गीकरण, ओज व कोमलता के आधार पर, पुरूष–स्त्री–पुत्र राग वर्गीकरण, मेल राग वर्गीकरण, ठाठ राग वर्गीकरण तथा रागांग राग वर्गीकरण।

पं० व्यंकटमखी ने अपने ग्रन्थ "चर्तुदण्डिप्रकाशिका" में गणित के आधार पर मेलो की संख्या ७२ बताई परन्तु उन्होंने इनमें से केवल १६ मेलों के अर्न्तगत ही अपने रागों का विभाजन किया है।

पं० भातखंडे जी ने मध्यकालीन ७२ मेलों में से वर्तमान की आवश्यकतानुसार केवल १० थाटों के अर्न्तगत राग विभाजन किया है। स्वर और स्वरूप साम्य के साथ ही साथ राग की औडव, षाडव, सम्पूर्ण जातियाँ,राग में पूर्वांग–उत्तरांग, वादी–संवादी, राग का गायन वादन समय इत्यादि यह सभी थाटों तथा रागों के नियमों के अर्न्तगत रखें है। उन्होनें १० थाटों के १० आश्रय राग भी दिए है। पं० भातखंडे जी ने जिन १० थाटों का प्रतिपादन किया है वे इस प्रकार है – कल्याण थाट, बिलावल थाट, खमाज थाट, भैरव थाट, पूर्वी थाट, मारवा थाट, काफी थाट, आसावरी थाट, भैरवी थाट तथा तोड़ी थाट।

भातखंडे जी की यह थाट व्यवस्था जनक–जन्य पद्धति के नाम से प्रसिद्ध है। इसमें थाटों को जनक तथा रागों को जन्य की उपाधि दी गई है। थाट सातों स्वरों से युक्त एक ऐसा स्वर समूह है जिससे विभिन्न राग उत्पन्न हो सकते है। थाट हमेशा संपूर्ण होता है, उससे उत्पन्न राग संपूर्ण, षाडव या औडव हो सकते है। ठाठ से बने राग में एक स्वर के दो प्रकार भी साथ – साथ लगते है परन्तु थाट में इसकी गुंजाइश नहीं है। ठाठ आधार है, नीवं है, राग थाट रूपी आधारों पर खड़ी सुन्दर इमारतें है। दोनों का अपना महत्व है और दोनों का अस्तित्व एक दूसरे पर निर्भर है।

भारतीय शास्त्रीय संगीत की इस थाट पद्धति में काफी एवं भैरव थाट का महत्वपूर्ण स्थान है। इन थाटों के अर्न्तगत आने वाले राग तथा उनका आश्रय राग 'काफी' एवं 'भैरव' मधुर है। काफी राग ख्याल के अतिरिक्त ठुमरी, गज़ल, टप्पा, धमार, होरी आदि कई विधाओं के अनुकूल

होने के कारण समस्त भारत में प्रचलित है। काफी थाट सभी थाटों में सबसे बड़ा माना जाता है क्योंकि ५० से अधिक राग इससे उत्पन्न होते है। इस थाट के रागों का वर्गीकरण पांच अंगों में किया गया है — काफी अंग, धनाश्री अंग, कान्हड़ा अंग, सारंग अंग तथा मल्हार अंग। इस थाट के अर्न्तगत आने वाले अधिकांश राग गंभीर प्रकृति के तथा वीर रस जगाने वाले है।

इसी प्रकार भैरव थाट का भी थाट पद्धति में महत्वपूर्ण स्थान है। भैरव थाट का प्रचार प्रसार उत्तर भारत से दक्षिण भारत में हुआ जहाँ इसे 'मायामालवगौड़ मेल' कहा गया। दिव्य प्रभाव, अत्यधिक सौदंर्य गुण तथा गंभीरता का वातावरण भैरव उत्पन्न करता है। राग भैरव में तीनों भावमय रस शांत, भयानक तथा करूण छिपे हुए है जो कि सबसे उत्तम तथा प्रकाश में दिव्य है। उल्लेखनीय है कि "गौरी" ही भैरव थाट का एक मात्र ऐसा राग है जो कि सांयकाल में गाया बजाया जाता है। भैरव थाट के अन्य राग प्रातः काल में ही गाये बजाए जाने वाले राग है।

स्वरों की तालबद्ध रचना को बंदिश कहते हैं। कंठ संगीत की बंदिश 'गीत' तथा वाद्य संगीत की बंदिश 'गत' कही जाती है। शास्त्रीय संगीत की विभिन्न शैलियों के आधार पर बंदिशों की रचना होती है। कंठ संगीत की प्रचलित गान शैलियां ध्रुपद, धमार, ख्याल, टप्पा, ठुमरी आदि है। तथा वाद्य संगीत की शैलियों में विलंबित, मध्य एवं द्रुत गतें है। बंदिश की रचना राग ताल और शैली के आधार पर होती है।

सितार तथा सरोद में बंदिश का भाग यद्यपि गीत से भिन्न होता है किन्तु गत प्रारंभ करने के पूर्व आलाप, जोड़, झाला आदि का वादन प्राचीन ध्रुपद गान की परम्परानुसार होता है। इसके पश्चात् पहले विलंबित लय की बंदिश बजाई जाती है जिसे मसीतखानी गत कहते है। मसीतखानी गत के नियम निर्धारित है, यह तीनताल में निबद्ध होती है तथा १२ वीं मात्रा से प्रारंभ होती है तथा उसके बोल भी निश्चित है। तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों जैसे— झपताल, रूपकताल, झूमरा ताल में भी विलंबित लय की बंदिश बजाई जाती है परन्तु मसीतखानी के समान इनके छंदो में कोई विशेषता परिलक्षित नहीं होती।

विलम्बित लय या मसीतखानी गत के पश्चात् द्रुत लय या रज़ाखानी बजाई जाती हैं। द्रुत गत में मिजराब के निश्चित बोलों के बन्धन न होने के कारण इसकी बंदिश तथा मुखड़े में विविधता दिखाई पड़ती है।

विलंबित तथा द्रुत के अतिरिक्त वर्तमान समय में इन दोनों लयों के बीच मध्यलय की बंदिश बजाई जाती है, जो अधिकांशतः तीनताल के अतिरिक्त अन्यतालों में निबद्ध होती है। कुछ लोग इसे फिरोज़खानी गत भी कहते है क्योंकि फिरोज़खानी गतें भी मध्य लय में बजाई जाती थी। इस प्रकार विभिन्न लयों में बजाए जाने के कारण गतों को तीन प्रकारों में वर्गीकृत किया जा सकता है — १. विलम्बित लय की गत २. मध्य लय की गत ३. द्रुत लय की गत।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में काफी एवं भैरव थाट के प्रचलित, अल्पप्रचलित तथा अप्रचलित रागों में प्रयुक्त उक्त तीनों प्रकार की बंदिशों का उदाहरण देते हुए उनका विश्लेषण किया गया है। विश्लेषण करने पर शोधकर्त्री के सामने कुछ तथ्य उभर कर आए और वह निम्नलिखित निष्कर्ष पर पहुँची —

तंत्रवाद्यों में प्रयुक्त होने वाली विलंबित लय की बंदिशों का प्रारंभिक रूप हमें सेनवंशीय गतों के रूप में प्राप्त होता है। इस घराने की गतें बहुत लम्बी होती थीं और दिर दा दिर दा रा दा दा रा दिर दा दिर दा रा दा दा रा, इन बोलो को वे अपनी कल्पना के आधार पर भरते चले जाते थे यानि १६, ३२, ६४ मात्रा या जब तक उनकी तबियत हो वे स्वर तथा राग को बनाते चले जाते थे और उसी में अन्तरा भी कह देते थे। फिर जब उनके दिल में आता था वे सम पर आ जाते थे। इस प्रकार की एक लम्बी गत का उदाहरण राग भीमपलासी में दिया गया है।

सेनवंशीय गतों का एक और रूप हमें देखने को मिला जिसमें गतें प्रायः दो या और अधिक आवृत्तियों में बंधी होती थी। इन्हें दो आवृत्तियों में करने के लिए मसीतखानी गत के बोलों को ही पूरी १६ मात्राओं तक ज्यों का त्यों बजाकर आगे की १६ मात्राओं में बोलों को कुछ बदल दिया गया है। दो आवृत्तियों की सेनवंशीय गतों के बोल इस प्रकार मिलते है —

दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा दिर	दा दिर दा रा	दा दा रा
दिर	दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा दिर दा रा	दा दा रा
	3	x	2	0

इसके अतिरिक्त सेनवंशीय गतों के अन्य कई उदाहरण हमें पन्नालाल गोंसाई कृत "नाद विनोद" (१८६५) तथा सुदर्शन शास्त्री कृत "संगीत सुदर्शन" (१९१६) ग्रंथ में मिले, जिनमें प्रयुक्त बोलों में अनेक विविधताएं देखने को मिली जिन्हें इस शोध प्रबन्ध में यथास्थान सम्मिलित किया

सेनवंशीय गतों की एक अन्य विशेषता देखने को मिली कि इसमें सम के स्थान को छोड़कर बीच से ताल को ढूंढना कठिन होता था, अतः सितार सरोद वादक और तबला वादक दोनों के लिए यह एक कठिन काम था। सितार वादक तबला वादक को धोखा देना चाहे तो सेनवंशीय गते इस काम के लिए सफल रहती है। परन्तु सितार सरोद वादकों को कंठस्थ होने में कठिन होने के कारण ऐसी गते प्रायः लुप्त होती चली गई और इनका स्थान मसीतखानी गतों ने ले लिया।

मसीतखानी गत का उठान बारहवीं मात्रा से ही होता है परन्तु इन्ही बोलों से कुछ ऐसी भी रचनाएं की गई है जो बारहवीं मात्रा के स्थान पर अन्य मात्राओं से प्रारंभ होती है। सम से प्रारंभ होने वाली राग भीमपलासी तथा धानी की गतों का उदाहरण दिया गया है, वर्तमान समय में ऐसी बंदिशों का वादन सुनने को नहीं मिलता। कुछ बंदिशों में नाटकीय सप्तक उछाल (octave jump) भी दिखाई देता है जो ध्रुपद शैली के प्रभाव को दर्शाता है। सातवीं तथा चौदहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के भी उदाहरण यथास्थान पर दिए गए है।

मसीतखानी गतों की बंदिशों का विश्लेषण करने पर हमें उसके गढ़न के भिन्न–भिन्न स्वरूप देखने को मिले हैं– जैसे – कुछ गतें छोटी होती हैं, उनमें एक आवर्तन की स्थाई व एक आवर्तन का अन्तरा होता है या किसी में एक आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अन्तरा तथा कुछ गतें ऐसी भी है जिनमें एक आवर्तन की स्थाई एक आवर्तन का मांझा तथा दो आवर्तन का अंतरा दिया गया है।

मसीतखानी गत की ऐसी बंदिशें जिनमें कि एक आवर्तन की स्थाई व एक आवर्तन का अंतरा या ऐसी गतें जिनमें एक आवर्तन की स्थाई तथा दो आवर्तन का अंतरा होता है के विशद् अध्ययन से पता चलता है कि प्रथमतः स्थाई अंतरे की छोटी रचना से कभी–कभी राग का स्वरूप पूरी तरह न तो स्थापित हो पाता है और न ही स्पष्ट। यदि वाद्यों पर रागों की प्रस्तुति को गायन शैली का अनुसरण कहा जाना सर्वमान्य है तो भी मसीतखानी गतों की बंदिशों में एक आवर्तन की स्थाई और एक आवर्तन का अन्तरा युक्ति संगत नहीं होता।

वर्तमान समय में बंदिशों के ढाँचे में एक आवर्तन की स्थाई, एक आवर्तन का मंझा तथा दो आवर्तन का अन्तरा बजाया जाता है। शोधकर्त्री की दृष्टि में बंदिश पूरी तभी कही जा सकती है जब उसमें यह तीनों अंग हों। इन गतों के अध्ययन व विश्लेषण करने पर हम यह देखते

के कारण बोलों में कुछ अंतर कर दिया गया है या बोलों को बढ़ा दिया जाता है। विलंबित गतों में बोलों के कम होने के कारण बांए हाथ का काम अर्थात् मींड, कण, खटका, कृन्तन, ज़मज़मा आदि का प्रयोग बढ़ जाता है।

बीसवीं शताब्दी के तीसरे, चौथे व पांचवें दशक के आस पास समकालीन कलाकारों द्वारा कुछ राग विशेष में मध्यलय में गतों का वादन किया जाता था जो एक विशेष शैली को प्रदर्शित करता था। जिसके अर्न्तगत गत को मध्यलय में ही बजाते हुए गत के बोलों को विभिन्न लयों में भिन्न–भिन्न स्थानों से वादन करते हुए सम पर आने की परंपरा थी। संभव है यह ध्रुपद गायन शैली के विशेष अनुकरण का प्रभाव हो तथापि द्रुत लय और मध्यलय की बंदिशें अलग–अलग परिलक्षित होती थीं।

शोधकर्त्री की दृष्टि में मोटे तौर यदि द्रुत लय की बंदिशें को कम लय में बजाया जाये तो वह मध्य लय की बंदिशें कही जा सकती है, किन्तु यह बात केवल तीनताल के संदर्भ में ही किंचित लागू होती है, आजकल अधिकांशतः कलाकार तीनताल के अतिरिक्त अन्य तालों में भी मध्यलय की बंदिशें बजाते है। कुछ लोग मध्यलय की गत को फिरोजखानी गत भी कहते है। फिरोज़खानी गत की विशेषता है कि वे मध्यलय की होती है। मेरे विचार से फिरोजखानी गतों को स्वरलिपि की दृष्टि से पूर्वी बाज गत से अलग करना कठिन है, लेकिन इनकी वादन परंपराओं को देखा जाये तो यह दोनों एक दूसरे से भिन्न रूप में बजाई जाती है।

कुछ फिरोज़खानी गतों में लयकारी का प्रयाण (sounds almost like a march) दिखाई देता है, ऐसा एक उदाहरण बख्तावर सिंह द्वारा रचित "स्वर ताल समूह" पुस्तक (१६१५) के पृष्ठ ६३ पर राग मेघ में मिलता है। इसी पुस्तक में कुछ गतों के बोल प्रकारों में मसीतखानी शैली की छाया मिलती है जिससे यह आभास मिलता है कि यह मसीतखानी तथा रज़ाखानी के बीच की शैली है।

काफी एवं भैरव थाट के रागों में प्रयुक्त मध्यलय की बंदिशों का विश्लेषण करने पर शोधकर्त्री निम्नलिखित निष्कर्षो पर पहुँचती है –

मध्यलय की गतों का वादन तीनताल के अतिरिक्त मुख्य रूप से रूपक ताल, झपताल, एकताल, आड़ा चारताल आदि तालों में किया जाता है।

विभिन्न तालों में मध्यलय की बंदिशों का विश्लेषण करने पर शोधकर्त्री को बंदिशो के गढ़न में विभिन्न स्वरूप दिखाई दिए। कुछ बंदिशो में दो आवर्तन की स्थाई दो आवर्तन का मंझा तथा चार आवर्तन का अंतरा है। कुछ में तीन आवर्तन की स्थाई तथा चार आवर्तन का अंतरा है। इसके अतिरिक्त कुछ में एक आवर्तन की स्थाई तथा चार आवर्तन का अंतरा है और स्थाई और अंतरे के बीच दो आवर्तन का जोड़ भी दिया गया है।

इस लय की बंदिशों के बोलों के संयोजनों में विविधता परिलक्षित होती है। इसके अतिरिक्त बंदिशों का आरंभ भी विभिन्न मात्राओं से किया है। रूपक ताल में निबद्ध कुछ बंदिशों का आरंभ सम से, कुछ तीसरी मात्रा से तथा कुछ चौथी मात्रा से किया गया है। इसी प्रकार झपताल, एकताल व अन्य तालों की बंदिशों के प्रारंभिक स्थानों में विविधता दिखाई देती है। कुछ बंदिशोंमें सरल बोलों तथा कुछ में क्लिष्ट बोलों का प्रयोग किया गया है। कुछ गतें ऐसी भी देखने को मिली जिसमें मींड का सुन्दर प्रयोग तथा स्वरों में सप्तक उछाल (octave jump) दर्शाया गया है जो ध्रुपद शैली के प्रभाव को दर्शाता है।

मध्यम – तेज – गति की गतों में "सितारखानी" गत का भी विश्लेषण राग बागेश्वरी तथा राग भैरव में किया गया है। सितारखानी गत में पंजाबी ताल बजती है। पंजाबी ताल के बोल के समान ही सितार पर मिजराब के बोल प्रयोग किये जाते है। ऐसा प्रतीत होता है कि कुछ समय पूर्व तक जब सितार व सरोद पर धुने नहीं बजाई जाती थी तब कलाकार राग के बाद सितारखानी गत का वादन करते थे।

काफी एवं भैरव थाट के रागों में प्रयुक्त द्रुत लय (रजाखानी गत) की बन्दिशों का विश्लेषण करने पर शोधकर्त्री जिन निष्कर्षो पर पहुँची वह निम्नवत् है –

सितार एवं सरोद में प्रयुक्त द्रुत लय की बंदिशों का विश्लेषण करने पर हम देखते है कि कुछ गतें छोटी है जिनमें एक आवर्तन की स्थाई तथा एक आवर्तन का अंतरा है, ऐसी गतों को साधारण गत कह सकते है। कुछ गतें लम्बी व बड़ी भी होती है। द्रुत लय की बंदिशों में कुछ ऐसी भी बंदिशें पायी जाती है जिनमें स्थाई की दो आवृत्तियां सदैव साथ बजाते है, तथा प्रत्येक आवृत्ति की पहली मात्रा पर आने वाले स्वरों को सम माना जा सकता है, अर्थात् जिसकी स्थाई में दो सम स्थान आते हों उन्हे 'दो मुंही' कहा जाता है। ऐसी गतें सुनने में बहुत अच्छी लगती है। द्रुत लय में कुछ भ्रमात्मक गतें तबला वादक को छकाने के लिए भी होती है। ऐसी गतों के बोल तबला वादक स्पष्ट समझ नहीं पाता और अन्य ताल प्रारंभ करता है।

द्रुत गतों में कुछ ऐसी भी बंदिशें देखने को मिली जिनमें गत के किसी भाग में ४, ८ या १२ मात्रा में तानों का चलन दर्शाया गया है। इसकी लय गत के बोलों से दूनी हो जाती है इसलिए ऐसी गतों को "ठाह दूनी" लय की गतें या तानयुक्त गतें कह सकते है। कुछ बंदिश ऐसी भी है जिसके बोल गत के किसी भाग में घटाकर इसकी लय को कम कर दिया जाये इसे भी 'ठाह दूनी' गत कहते है। इसके अतिरिक्त सरगमी गतें भी एक प्रकार की गतें है, जिसका प्रचलन नहीं है। रज़ाखानी गत के इन सभी विभिन्न स्वरूपों के उदाहरण अलग–अलग रागों में शोध प्रबन्ध में यथास्थान पर देकर उनका विश्लेषण किया गया है।

द्रुत लय की बंदिशों का विश्लेषण करने पर गतों के प्रारंभिक स्थान में विविधता के कारण हमें उनके बोलों के संयोजन में भी विविधता देखने को मिलती है। सम से प्रारंभ होने वाली बंदिशों के उठान में अनेक विविधता परिलक्षित होती है। दूसरी, चौथी, पाँचवी, छठी मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतों के मुखड़ों में बोलों का संयोजन भिन्न–भिन्न प्रकार से किया गया है जैसे चौथी मात्रा से प्रारंभ होने वाली राग वृंदावनी सारंग की गत में १३ मात्रा के मुखड़े में बोलो का संयोजन 5 + 4 + 4 है वहीं राग काफी में १३ मात्रा के मुखड़े में 1 + 4 + 4 + 4 बोलों का संयोजन है।

सितार एवं सरोद पर बजने वाली बंदिशों में सातवीं तथा नवीं मात्रा से बजने वाली गतें सबसे अधिक प्रचलन में है। सातवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशों के उठान या मुखड़े की प्रारंभिक दो मात्रायें अधिकतर दिर दिर से ही प्रारंभ की गई है लेकिन आगे के बोलों में भिन्नता दिखाई देती है। १२ वीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली गतें अधिकांशतः गायकी अंग से प्रभावित गतें है क्योंकि ख्याल शैली की बंदिशों में १२ वीं मात्रा से उठान बहुत प्रचलित है। चौदहवीं, पन्द्रहवीं तथा सोलहवीं मात्रा से प्रारंभ होने वाली बंदिशे तंत्र वाद्यों में कम पायी जाती है क्योंकि तीन तथा दो मात्राओं का मुखड़ा तंत्र वाद्यों में अच्छा नहीं लगता।

बंदिशों के विश्लेषण के अध्ययन के फलस्वरूप शोधकर्त्री इस निष्कर्ष पर पहुँची कि तंत्र वाद्यों, मुख्य रूप से सितार एवं सरोद में, प्रयुक्त विलंबित तथा द्रुत लय की बंदिशें तीनताल में ही अधिक बजाई जाती है अन्य तालों में इनका वादन कम ही होता है। मध्य लय की गतें तीनताल के अतिरिक्त, झपताल, रूपक ताल, एकताल, आड़ा चारताल आदि में बजाई जाती है। इसके अतिरिक्त प्रस्तुत प्रबन्ध में विलम्बित तथा मध्यलय में कुछ अप्रचलित तालों की भी बंदिशें प्रस्तुत की गई है जैसे अर्द्धबसंत ताल, गजझंपा, रूद्रताल, पिनाकपति ताल, ब्रह्मताल आदि।

अपने शोध प्रबन्ध में काफी तथा भैरव थाट के अर्न्तगत प्रचलित रागों के अतिरिक्त तंत्र वाद्यों में अल्पप्रचलित व अप्रचलित माने जाने वाले रागों की बंदिशें भी विश्लेषण के साथ प्रस्तुत की गई है।

शोधकर्त्री इस निष्कर्ष पर पहुँचती है की जिस प्रकार स्वर के लक्षण से राग का पता चलता है उसी प्रकार बंदिशों के लक्षण से संगीत की विभिन्न विधाओं का ज्ञान होता है। बंदिश या रचना के लक्षण रूप, बनावट, गढ़न, या स्वतंत्र अस्तित्व निर्भर रहता है। किसी भी सांगतिक विधा का मूल माध्यम उसकी बंदिश रचना में निहित रहती है। बंदिश राग की आकृति का दर्पण है जिसके माध्यम से राग के स्वरूप और चलन को स्पष्ट रूप से देखा जा सकता है। बंदिश के द्वारा राग के अन्तः स्वरूप को एक सुनिश्चित रूप मिलता है।

अनेक बंदिशों द्वारा एक ही राग के विभिन्न चलनों का ज्ञान प्राप्त होता है। राग की बंदिशों के आधार पर राग के आलाप का एवं तान का सृजन किया जाता है। एक की राग की प्रत्येक बंदिशों की गढ़न तथा चलन भिन्न भिन्न होती है। क्योंकि प्रत्येक बंदिश की स्वर रचना में भिन्नता होती है।

निष्कर्षतः शोधकर्त्ती की दृष्टि में बंदिशों की स्वरलिपि को देखने से किसी गत की शैली विशेष का पूरा पूरा अन्दाज़ा तो नहीं लग पाता तथापि उनके गढ़न एवं बोलों के संयोजन को देखते हुए कुछ सीमा तक उस गत रचना के बारे में गायकी या तंत्रअंग के परिप्रेक्ष्य में शैलीगत आभास प्राप्त हो जाता है। वैसे किसी बाज की उत्तम गतें लिखित संग्रहों में न मिलकर उनकी प्रदर्शन परंपराओं में ही मिलती है। हर कलाकार का संगीत प्रदर्शन उसकी तालीम एवं व्यक्तित्त्व के अनुरूप अपनी एक विशेष शैली लिए होता है, जो निश्चित ही एक दूसरे से भिन्न होता है। प्रत्येक राग की अपनी एक प्रतिष्ठा है, जिसके अनुरूप गायक एवं वादक को उस राग की मर्यादा रखनी होती है और राग की मर्यादा रखने के लिए वर्षो अभ्यास करना पड़ता है ताकि तंत्रवाद्यों में बंदिशों के माध्यम से राग की मर्यादा का अधिकाधिक शैलीगत प्रदर्शन किया जा सके। क्योंकि बंदिशों के माध्यम से ही राग की प्रकृति का स्पष्ट रूप से प्रदर्शन किया जा सकता है, और संभवतः भिन्न—भिन्न शैलियों, घरानों एवं बाज की वादन विशिष्टता के अनुसार जो किसी राग विशेष के भिन्न—भिन्न गढ़न की बंदिशें मिली है, वह उस परम्परा का बोध कराती है, और करातीं है तंत्र अंग की बंदिशों की गढ़न विविधता। जिसका प्रयोग विद्यार्थी एवं कलाकार अपनी क्षमता तथा रूचि के अनुसार कर सकें यही इस शोध कार्य की विशेष उपलब्धि है।

ग्रन्थ सूची

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध में सहायक ग्रन्थों की सूची

अंग्रेजी ग्रन्थ :

1. The story of Indian Music its growth and Synthesis : *By* — O. Goswami
   Asia Publishing House, Bombay, 1957.

2. Historical development of Indian Music : *By* — Swami Prajnananda,
   K. L. Mukhopadhyay & Co. Calcutta

3. The Ragas of North India : *By* — Walter Kaufman
   Oxford & I. B. H. Publishing Co.
   Calcutta, New Delhi, Bombay, 1968.

4. The Ragas of Northern Indian Music : *By* — Alain Danielon

5. Rag Nidhi (Vol. I to IV) : *By* — B. Subbarao
   Published by Music Academy, Madras.

6. The Music of India : *By* — Atia Begum.

7. Sitar and Sarod in 18th & 19th Centuries : *By* — Allyn Miner
   Motilal Banarsidas Publishers, Delhi, 1997.

8. Musical Instruments of India : *By* — B. C. Deva
   Pub. by K. L. M. (P) Ltd. , Calcutta, 1978.

9. The String Instruments of India : *By* — Sharmistha Ghosh
   Eastern Book Linkers, Delhi, 1988.

10. Musical Instruments of India : *By* — S. Krishnaswamy
    Publication Div. Min. of Information & Broad-casting Govt. of India, New Delhi, 1965.

11. My Music My Life : *By* — Pt. Ravi Shankar
Vikas Publishing House, Delhi.

12. Ustad Allauddin Khan and His Music : *By* — Jotin Bhattacharya
B. S. Shah Prakashan, Ahemdabad, 1979.

13. Sitar and its Techniques : *By* — Debu Choudhuri
Published by Avon Book Co., Delhi.

14. The Story of Indian Music and its Instruments : *By* — Ethel Resenthal
Published by William Reeves, London.

15. Indian Classical Music and Senia Gharana Contribution : *By* — Dhar

16. Sitar Technique in Nibaddha Forms : *By* — Stephen Slawek
Published by Motilal Banarsi das
Delhi, 1987.

17. Leam to Play on Sitar : *By* — Ram Avtar
Pub. by Pankaj Publications, New. Delhi, 1980.

18. My Guru My Father : *By* — Amjad Ali Khan
Ananda Press & Pub., Calcutta, 1973.

19. The Classical Music of North India : *By* — Ali Akbar Khan

20. Introduction to Sitar : *By* — Harihar Rao
Published by Peer International
Newyork, 1967.

21. Musical Instruments of India : *By* — S. Bandopadhyay.

संस्कृत तथा हिन्दी ग्रन्थ :

१. कान्हड़ा के प्रकार : लेखक— जयसुखलाल टी शाह
प्रकाशक— वेद विद्या मुद्रणालय, पूना

२. कानूने सितार : लेखक— मु० सफदर हुसैन खां
प्रकाशक— नवल किशोर प्रेस, लखनऊ

३. खुसरो तानसेन तथा अन्य कलाकार : लेखक— आचार्य बृहस्पति एवं श्रीमती सुलोचना यर्जुवेदी
प्रकाशक— राजकमल प्रकाशन, नई दिल्ली, (प्र० सं० १६७६)

४. घरानों की चर्चा : लेखक — डा० सुशील कुमार चौबे
प्रकाशक — उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान लखनऊ, (द्वि० सं० १६८४)

५. उत्तर भारतीय संगीत का संक्षिप्त इतिहास : लेखक — पं० विष्णु नारायण भातखण्डे
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, (१६७४)

६. नाट्यशास्त्र : भरत मुनि कृत
संपादक — डा० रविशंकर, संस्कृत विभाग, दिल्ली वि० वि०

७. नाद विनोद : लेखक — पन्नालाल गोस्वामी
प्रकाशक — नारायण दास जंगलीमल, दिल्ली, (१८६५)

८. निबन्ध संगीत : संकलन — ल० ना० गर्ग, संगीत कार्यालय, हाथरस

६. अभिनव गीतांजलि भाग १ से ४ : लेखक — पं० रामाश्रय झा
प्रकाशक — संगीत सदन, इलाहाबाद

१०. अप्रकाशित राग भाग २ एंव ३ : लेखक — ज० दे० पत्की
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस

११. भरत का संगीत सिद्धान्त : डा० के० सी० देव बृहस्पति
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस

१२. भारतीय संगीत का इतिहास : लेखक — उमेश जोशी
प्रकाशक — मानसरोवर प्रकाशन प्रतिष्ठान, फिरोज़ाबाद

१३. भारतीय संगीत का इतिहास : लेखक — शरतचन्द्र श्रीधर परांजपे

१४. भारतीय संगीत के तंत्रीवाद्य : लेखक — डा० प्रकाश महाडिग
प्रकाशक — मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल

१५. भारतीय संगीत कोष : लेखक — विमलाकान्त रायचौधरी
प्रकाशक — वाणी प्रकाशन, नई दिल्ली, (१६६८)

१६. भारतीय संगीत वाद्य : लेखक — डा० लालमणि मिश्र
प्रकाशक — भारतीय ज्ञानपीठ, नई दिल्ली, (१६७३)

१७. भारतीय श्रुति स्वर रागशास्त्र : लेखक — पं० फीरोज़ फ्रामजी
३२२, मेन स्ट्रीट कैम्प, पूना, (१६३५)

१८. भारतीय संगीत शास्त्र : लेखक — तुलसीराम देवांगन
प्रकाशक — मध्य प्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल (१६६७)

१६. भातखण्डे संगीत शास्त्र : भाग १ से ४ : लेखक — पं० विष्णु नारायण भातखण्डे
(हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति) प्रका० — संगीत कार्यालय, हाथरस

२०. भैरव के प्रकार : लेखक — जयसुखलाल टी शाह

२१. मआदनुल मूसिकी : लेखक — मु० करम इमाम खां
प्रकाशक — हिन्दुस्तानी प्रेस, लखनऊ, (१६२५)

२२. मुसलमान और भारतीय संगीत : लेखक — आचार्य बृहस्पति
प्रकाशक — राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, (प्र० सं० १६७४)

२३. मल्हार के प्रकार : लेखक — जयसुखलाल टी शाह
प्रकाशक — वेद विद्या मुद्रणालय, पूना, (१६६६)

२४. तंत्रीनाद : लेखक — डा० लालमणि मिश्र
प्रकाशक — साहित्य रत्नालय, कानपुर

२५. राग व्याकरण : लेखक — विमलाकान्त रायचौधरी
प्रकाशक — भारतीय ज्ञानपीठ, नई दिल्ली, (१६८१)

२६. राग परिचय (भाग — ४) : लेखक — हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
प्रकाशक — संगीत सदन, इलाहाबाद, (१६६८)

२७. राग विज्ञान (भाग १ से ७) : लेखक — पं० विनायक नारायण पटवर्धन
प्रकाशक — मधुसूदन विनायक पटवर्धन, पूना, १६६२,

२८. राग प्रवीण (भाग १, २) : लेखक — पं० राम कृष्ण व्यास
प्रकाशक — सरला प्रकाशन, इलाहाबाद

२६. राग लक्षण गीत मालिका (भाग—२) : लेखक — पं० फीरोज़ फ्रामजी
३२२, मेनस्ट्रीट कैम्प, पूना

३०. बृहद्देशी : मतंग मुनि—संपादक बाल कृष्ण गर्ग
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, प्र० सं० १६७६

३१. वितत् वाद्य शिक्षा : लेखक — श्रीपद बन्दोपाध्याय

३२. सितार सिद्धान्त : लेखक — पं० जगदीश नारायण पाठक
प्रकाशक — पाठक पब्लिकेशन, इलाहाबाद

३३. सितार मालिका : लेखक — पं० भगवत शरण शर्मा
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, १६६५

३४. सितार मार्ग (भाग ४) : लेखक — श्रीपद बन्दोपाध्याय
प्रकाशक — कृष्णा ब्रदर्स, अजमेर, १६६१

३५. सितार मंजरी : लेखक — अफज़ाल हुसैन
प्रकाशक — सेन्ट्रल आर्ट प्रेस, इलाहाबाद, १६३७

३६. सितार शिक्षा : संपादक — लक्ष्मी नारायण गर्ग
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, १६६०

३७. सितार व जलतरंग : लेखक — पं० कृष्णराव शंकर पंडित
ग्वालियर, १६३३

३८. सितार की तीसरी पुस्तक : लेखक — पं० बालकृष्ण पति बाजपेई
प्रकाशक — बा० कृ० बाजपेई, ग्वालियर, १६३६

३६. सितार शिक्षा (भाग ४) : लेखक — बलदाऊजी श्रीवास्तव
प्रकाशक — संगीत महल प्रकाशन, इलाहाबाद, १६६६

४०. संगीतज्ञों के संस्मरण : लेखक — उस्ताद विलायत हुसैन खां

४१. संगीताजलि (भाग ६) : लेखक — पं० ओंकार नाथ ठाकुर
श्रीकला संगीत भारती, बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय, प्र० सं० १६६२

४२. संगीतायन : लेखक — अमल दास शर्मा
प्रकाशक — आर्य प्रकाशन मंडल, दिल्ली, प्र० सं० १६८४

४३. संगीत के जीवन पृष्ठ : लेखक — सुरेश व्रत राय

४४. संगीत के घरानों की चर्चा : लेखक — डा० सुशील कुमार चौबे
प्रकाशक — उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान, लखनऊ, १६८४

४५. संगीत समयसार : अनुवादक — आचार्य बृहस्पति
प्रकाशक — कुन्दभारती, दिल्ली

४६. संगीत बोध : लेखक — शरतचन्द्र श्रीधर परांजपे
प्रकाशक — मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, भोपाल, १६७२

४७. संगीत रत्नाकर : शारंगदेव कृत
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडल सविचालय, बम्बई, १६७५

४८. संगीत चिन्तामणि (प्रथम खण्ड) : लेखक — आचार्य बृहस्पति एवं श्रीमती सुमित्रा कुमारी
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, प्र० सं० १६६६

४६. संगीत चिन्तामणि (प्रथम खण्ड) : लेखक — आचार्य बृहस्पति
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, द्वि० सं० १६७६,

५०. संगीत चिन्तामणि : लेखक — आचार्य बृहस्पति
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, तृतीय सं० १६८६,

५१. संगीत सुदर्शन : लेखक — पं० सुदर्शनाचार्य शास्त्री
प्रकाशक — इण्डियन प्रेस, प्रयाग, १६१६,

५२. संगीत परिजात : पं० अहोबल कृत
प्रकाशक संगीत कार्यालय, हाथरस, १६४१ संस्करण,

५३. संगीत दर्पण : पं० दामोदर पंडित कृत अनुवादक विशम्भर नाथ भट्ट
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस, द्वि० सं० १६६२,

५४. संगीत में तिहाइयां : लेखक — भगवत शरण शर्मा
प्रकाशक — के० बी० एण्ड सी० एल अग्रवाल, अलीगढ़, १६८५

५५. संगीत कला का इतिहास : लेखक — पन्ना लाल घोष

५६. संगीत सम्राट तानसेन जीवनी एवं रचनायें : प्रभु दयाल मित्तल

५७. सारंग के प्रकार : लेखक — जयसुखलाल टी शाह

५८. स्वर ताल समूह : लेखक — बख्तावर सिंह
प्रकाशक — गंगविष्णु श्रीकृष्ण दास पबलिशिंग हाऊस,बम्बई १६१५,

५६. स्वर व रागों के विकास में वाद्यों का योगदान : लेखिका — इन्द्राणी चक्रवर्ती
प्रकाशक — चौखम्बा ओरियंटलिया, वाराणसी १६७६,

६०. श्रीमल्लक्ष्य संगीतम् : लेखक — वि० ना० भातखण्डे
प्रकाशक — मा० सो० सुकथनकर, बम्बई, १६३४,

६१. श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम् टीका : लेखक — गुणवन्त माधवलाल व्यास
प्रकाशक — मध्य प्रदेश हिन्दी अकादमी, भोपाल, १६८१,

६२. हमारा आधुनिक संगीत : लेखक — डा० सुशील कुमार चौबे
प्रकाशक — उत्तर प्रदेश हिन्दी संस्थान, लखनऊ, १६८३,

६३. हमारे संगीत रत्न : प्रकाशक — संगीत कार्यालय हाथरस, १६७८,

६४. हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति क्रमिक पुस्तक मालिका, भाग ५ : लेखक — पं० विष्णु नारायण भातखण्डे
प्रकाशक — संगीत कार्यालय, हाथरस

६५. हिन्दुस्तानी संगीत पद्धति क्र० पुस्तक मालिका, भाग ६ : लेखक — पं० विष्णु नारायण भातखण्डे
संपादक एवं प्रकाशक — एवं प्रकाशक संगीत कार्यालय, हाथरस

६६. हिन्दुस्तानी संगीत में राग लक्षण : लेखिका रेणु राजन

६७ हमारे प्रिय संगीतज्ञ : लेखक — हरिश्चन्द्र श्रीवास्तव
प्रकाशक — संगीत सदन, इलाहाबाद

६८. लखनऊ की संगीत परम्परा : लेखिका — सुशीला मिश्रा

६९. वाद्य यंत्र : लेखक — वी० चैतन्य देव

पत्रिकाओं की सूची

संगीत कार्यालय, हाथरस द्वारा प्रकाशित पत्रिकाएँ —

१. "संगीत" "भैरव थाट अंग", जनवरी १९५५,

२. "संगीत" "काफी थाट अंक" जनवरी १९५८,

३. "संगीत" मासिक पत्रिका, जून १९६१,

४. "संगीत" मासिक पत्रिका, जनवरी १९७२,

५. "संगीत" वाद्यवादन अंक, १९७५,

६. "संगीत" मासिक पत्रिका, अगस्त १९८४,

७. "संगीत" मासिक पत्रिका, जुलाई १९८५,

८. "संगीत" मासिक पत्रिका, जुलाई १९८७,

९. अखिल भारतीय गांधर्व मंडल, मिरज द्वारा प्रकाशित "संगीत कला विहार" की मासिक पत्रिकाएँ।

१०. संगीत सदन, इलाहाबाद द्वारा प्रकाशित "संगीतिका" की विभिन्न मासिक पत्रिकाएँ।